
فتحى العشرى
سينما نعم..
سينما لا..
S. Taher 80

سينما نعم ..

سينما لا ..

فتحى العشرى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٢



● الغلاف : للفنان صلاح طاهر

● هذا الفن السابع والسلطة الخامسة

اذا كانت السلطات فى العالم ثلاثا ، التشريعية والقضائية والتنفيذية ، وقد أضافت اليها « مصر » متفردة سلطة رابعة هى الصحافة ، فان التعبير الانسانى بكافة أنواعه وأساليبه ، أدبيا أو فنيا ، مكتوبا أو مسموعا أو مرئيا ، ينبغى أن يتحول فى عصرنا الحديث ، عصر الحريات ، ليس فى مصرنا وحدها ولكن فى العالم المتحضر كله ، الى سلطة خامسة ، له من حقوق قدر ما عليه من واجبات ٠

نقول هذا بعد أن تحكمت الرقابة العالمية « فى الآداب والفنون بدعوى الأمن والأمان والحفاظ على القيم ، ناسية متناسية دور الآداب والفنون عبر التاريخ فى التوعية والتوجيه وحدسها فى التوقيع والتنبؤ ومبادراتها استشعارا واستبشارا من اجل الحذر وتفادى الأخطاء والمخاطر حماية للانسان والانسانية جمعاء ٠

ونقول هذا بمناسبة نشر هذا الكتاب « سينما نعم ٠٠ سينما لا » الذى يكتفى بعرض نماذج عالمية ـ وقد كنا نتمنى أن نضيف

اليها نماذج عربية ـ لأفلام اعترضت على العديد من الأوضـــاع الاجتماعية والسياسية والأخلاقية ،فاعترضت على عرضها « الرقابة » من المنطلق نفسه ـ ولكن معكوسا ـ في مقابل أفلام عادية لا تقدم ولا تؤخر ومع هذا رحبت بها « الرقابة » ولم تحذف منها مشـــهدا واحـــدا ولو كان جنسيا صارخا ولا كلمة واحـــدة ولو كانت خدشا للحياء ٠

الا أن الضمير النقدى مستندا الى « حرية الصحافة » ينبرى دائما للدفاع عن « الحق الفنى » ٠٠ كما أن الوعى الجماهيرى معتمدا على « الحرية السياسية » يطالب دائما بالافراج عن « العمل الفنى » الذى يعبر عن الجماهير وينوب عنها قول ما ترغب هى فى قوله ٠٠ دون أن ننسى دور « وزراء الثقافة » المفكرين الذين أصدروا قرارات التصريح بعرض « هـــذه الأفلام الممنوعة » ، و « المجالس النيابية » الديمقراطية التى أيدت مثل هذه القرارات الثورية المتحضرة ٠

اننا بدورنا ـ وهذا هو دورنا ـ نقول « نعم » للسينمـــا التى تقول « لا » ، ونقول « لا » ، للسينما التى تقول « نعم » ٠٠ أليس كذلك ؟!

فتحى العشرى



● أفلام ممنوعة

في السينما

● ثورة الراهبة ··

جاك ريفات

●● جاك ريفات يخرج رواية الراهبة للكاتب المفكر دونيس ديدرو «أنا كارينا» تقوم ببطولة الفيلم السينمائى بعد أن أدت نفس الدور على خشبة المسرح ·· الرقابة الفرنسية تمنع الفيلم عمن هم دون الثمانية عشر عاما وتسمح به « للكبار فقط » ·· ايفان بورج وزير الاستعلامات يمنع الفيلم نهائيا ·· أندريه مالرو ، وزير الثقافة · يســـمح بعرضه لليلة واحدة فقط فى مهرجان كان ·· المخرج يثور صمتا ·· رجال السينما يثورون علنا من أجل كرامة الفن وحرية التعبير ، وفى مقدمتهم فيليب دوربروكا وجان ـ لوك جودار بخطابه المفتوح الشهير الذى بعث به الى وزير الثقافة ·· رجال الأدب يعترضون على منع أفكار ديدرو وحرمانها من الانتشار على المســتوى الجماهيرى · ديدرو (١٧١٣ ـ ١٧٨٤) الذى كان ينشر أفكاره حتى تحت نير الحكم المستبد فى أيامه ! الكل يثور ·· ثورة فى الوسط الفنى ·· ثورة فى الوسط الأدبى ·· ثورة فى أجهزة الاعلام ·· ثورة فى الحكومة ·· ثورة بين كل مثقفى فرنسا من أجل الافراج عن « الراهبة » ·

● فما هى قصة ـ قصة « الراهبة » ؟

كانت « الراهبة » حلما قديما ظل يراود الفنان « جاك ريفات» ويداعب خياله الفنى الخصب منذ ســـنوات ، فبعد أن انتهى من

اخراج فيلم « باريس لنا » الذى اشترك معه فى اعداده جان جرييو . ولم يتكلف من المال قدر ما استنفد من جهد . وقدر ما نال من نجاح وبعـد أن قام باعداد رواية ديدرو « الراهبة » للمسرح مع جرييو أيضا ، ولم تمتد اليها يد رقيب أو تعلو لاسقاطها أصوات رجعيـة مغرضة ، فكرا معا فى اخراج هذه الرواية نفسها للسينما .

فالتاريخ الذى لا يخطىء ، « وديدرو » الذى لا ينافق شجعا « ريفات » على الاقتناع تماما بتقديم صورة صـادقة عن المجتمع الفرنسى وقطاعه الدينى بوجه خاص فى القرن الثامن عشر .. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى وجد « ريفات » أن تقديم عمل تاريخى ، بمعنى تصوير عصر فائت ، من شأنه أن يكون مع العمل المعاصر ، « باريس لنا » ، وجهى العملة فى فنه السينمائى .

وعندما علم « جان — لوك جودار » بهذا المشروع الثورى تحمس له ووقف الى جوار « ريفات » يشجعه ويدفعه الى الاهتمام بالبدء فى تنفيذه .. وقد ساعده مساعدة حقيقية على تقـديم العمل المسرحى ، المسـتمد من الروايـة أصـلا ، على مسرح الشانزيليزيه عام ١٩٦٣ .. غير أن المسرحيه ، التى نجحت فنيا . حققت فشلا تجاريا كبيرا .. بدأ « ريفات » فى اخراج الفيـلم وفى نفس العام انتهى من اخراجه .

اختصر « ريفات » النص الذى كتبه « ديدرو » اختصـارا تطلبته طبيعة الفن السينمائى .ولكنه بالاشتراك مع « جان جرييو » حرصا حرصا بالغا على عدم اضافة شىء الى العمل الأدبى ، واحترام وجهة نظر الكاتب ورؤيته الفنية . وقد صور الفيلم شخصيـات الرواية فى لحظات سقوطها تصويرا يبرزها أكثر ما يبرزهـا على أنها شخصيات ضحية وليست مستودعات للشر .. فهى مخلصة وصادقة تدفع بها الأقدار الى ما لم تكن ترغب فيه أو ترضاه ، الى

ما كانت تخشـــاه وتحـــاول الفرار منــــه ٠٠ هى ليست شريرة ولا تحب أن تشجع على ارتكاب الخطيئة والخطأ حتى رئيســـة الدير التى دفعت بسوزان سيمنون الى الهلاك ٠٠ كما خفف الفيلم من حدة الحوار وعنف الكلمات المستخدمة فى الرواية ، خاصـــة ذلك الحوار الذى يدور بين أبى سوزان وبين قس الاعتراف وبينـه وبين رئيس الأساقفة ٠

● **فما هى ، والحال كذلك ، دعوى الاعتراض على عرض الفيلم ؟**

لم يكن الاعتراض على عدم وفاء الفيلم لقصة « ديدرو » ، ولا على عدم وفائه لمجتمع القرن الثامن عشر كما صوره « ديدرو » ، لا على شىء من هذا أبدا ، فان « ريفات » من الفنانين الجادين ، وقـــد جاء عمله جادا هو الآخر ٠٠ جاء يصور ، كما صور « ديدرو » ، فساد النظام الاجتماعى وانحطاط الحياة الدينية ولم يصل الى درجة الهجوم على العقيدة المسيحية ٠

« فاذا وقفت رقابة فى وجه عمل مشرف (للسينما الفرنسية) واذا حرمت أفكار كبار الأدباء من الانتشـــار (عن طريق الفن السابع) فان حرية الفكر وكرامة المفكرين (فى فرنسا) لن ترد الا بالافراج عن سوزان سيمنون أو راهبة ديدرو كما جسدهـــا « جاك ريفات » على الشاشة البيضاء » ٠

هذا بعض ما جاء فى البيان الذى وقعه كبار الأدباء والفنانين فى فرنسا وفى مقدمتهم : جيروم لندن – فرنسواز ساجان – جاك بلمونه – ريمون كينو – جايتون بيكون – جـــاك بريفيه – جاك لومارشون – مارسيل أشار وجان لوك جودار ٠

حتى رجال الدين أنفسهم أعربوا عن استيائهم من قرار المنع وأعلنوا « أن مثل هذا القرار فى مثل هذه الحالة هو خدش للدين

وليس حماية له على الاطلاق » . وقد صرح بهذا كل من الكاردينال « فالتان » ، « ومارك أوريزون » . رئيس أحد الأديرة الكبرى ، والأب « شارتييه » الشهير .

وحتى لجنة « الرقابة على المصنفات الفنية » التي من حقها منع الأفلام أو تحديد جمهور مشاهديها أو اطلاقها بما لا يضر الدين أو الدولة أو الأخلاق . والتي تتكون من مندوبي الوزارات الهامة ومتخصصي السينما وعلماء النفس والاجتماع وكبار أساتذة التربية ولفيف من أعضاء الجمعيات الأهلية ، حتى هذه اللجنة وافقت بالاجماع على عرض فيلم « الراهبة » .

ولكن « ايفان بورج » ، وزير الاستعلامات ، هو الذي منع عرض الفيلم . وهذا من حقه شرعيا بحكم منصبه لا بحكم أي شيء آخر .

فما الذي دفع « بورج » الى الانفراد بمثل هذا القرار الغريب الذي ان دل على شيء فلا يمكن أن يدل على حكمة أو بعد نظر أو عبقرية في التفرد بالرؤيا والادراك .

أغلب الظن أن الدافع شخصي والأسباب أحقاد .. ولا تفسير غير ذلك .. ووزير الثقافة لا يريد أن يحرج زميله وان كان من حقه شرعيا ، بحكم منصبه وبحكم أنه فنان وأديب أن يلغي قرار وزير الاستعلامات .. ثم نسمع أن « مالرو » قدم استقالته لسوء حالته الصحية ، كما يقول وهو الذي ـ قبلها بأشهر قليلة ـ كان يقوم بجولة حول العالم .

ترى هل « الراهبة » هي السبب في هذه الاستقالة المفاجئة التي عجل بها « مالرو » حتى لا يعرض شخصه ومنصبه « لطول لسان » المثقفين في فرنسا والذي كان خطاب « جودار » نذيرا بثورتهم ؟

● ترى هذا ؟ وماذا اذن ؟!

نعود الى « ايفان بورج » الذى قال ذات مرة : « ان أى رقابة على أى عمل فنى أو أدبى هى شكلا وموضوعا رقابة على حرية الفكر والتعبير » ، نعود اليه لنذكره بأن « الراهبة » رواية تعتبر الآن عملا كلاسيكيا ، ذلك أنها تدرس فى المدارس للفتيان والفتيات على السواء، وقد صدرت منها طبعات عديدة أصبحت فى متناول الجميع ٠ ونذكره أيضا بأن المسرحية المأخوذة عن هذه الرواية نفسها عرضت ولم يصدر بشأنها قرار « منع » وأن « قرار المنع « من شأنه أن يعطى الفيلم قيمة أكبر مما يستحقها ويذيع شهرة مخرجه ويزيد من حماسة الجمهور بشكل يزيد بالتالى من أرباح المنتج عند عرض الفيلم الذى لابد وأن يفرج عنه ذات يوم ٠

ولكن هل أصر بورج على موقفه ؟ وهل كان يأمل فى حرق الفيلم ، وحرق رواية ديدرو ، التى تعتبر من أعظم أعماله ، وحرق كل أدبه ، ومحو ذكراه من الأذهان ؟

كان من الممكن أن يملك هذا كله وكان من الممكن أن يعمل على تنفيذ هذا كله ولكن الذى لا يمكن أن يملكه أحد هو التاريخ ٠ التاريخ الذى سيذكر « ديدرو » دائما ، ودائما ما سيذكر « الراهبة » وريفات وجودار وموقف بورج وقراره ٠

وفى لقاء مع جاك ريفات قال :

« لقد علمتنى قراءة بريخت المحافظة على مأثورات أى عصر من العصور عند تناوله ، والاكتفاء بابراز مشكلاته فى بساطة بالغة والا فقد هذا العصر أو ذاك طابعه وتخلخلت موازين مشكلاته الحقيقية وبهتت طبيعتها وصبغتها ٠٠ لذلك لم أفكر

أبدا فى تعصير رواية « الراهبة » وأنا ، على كل حال ، ضد كل تعصير للأعمال الأدبية والفنية » .

و « كان هذا من أبرز اهتماماتنا ، عندما تناولنا الرواية سينمائيا ، وإن كنا قد عملنا على تحويل ذاتية ديدرو ، الغالبة على شخصيات الرواية الى موضوعيتنا نحن .. غيرنا فقط فى نهاية الرواية ، ففيها تستنجد سوزان سيمنون .. ولم تعجبنى تلك النهاية ، لأنها غير متسقة مع حياة سوزان المتخبطة : البوليس يطاردها ، تحيا وحيدة وفى عزلة ، تفتقر الى المال .. اذن ماذا يتبقى لها ؟ الدعارة ! لقد فكرت فى هذا ، ذلك أنها تحولت الى شىء وتلك هى مأساتها .. فالجميع ينظرون اليها على أنها شىء ويحاولون شراء هذا الشىء .. رئيسة الدير الرقيقة ، والرئيسة التى تكرهها ، والرئيسة التى تحس نحوها بميول غريبة .. الجميع وهى لا تستطيع .. لذلك فكرت فى أن أدفع بها الى الانتحار ، كحل لكل هذه المتناقضات .

و « هكذا جاءت النهاية غير تلك التى كتبها عام ١٧٦٠ ولم تنشر الا بعد وفاته باثنى عشر عاما أى فى عام ١٧٩٦ ، تلك الفكرة التى تقول « بالارادة التى يحركها الايمان » .

أما « الفضيحة » التى تسبب فيها وزير الاستعلامات ووزير الثقافة بمنع عرض هذا الفيلم ، فقد أصبحت على كل لسان ، ولكن كثيرا من الناس ومن الذين اتخذوا قرار المنع أو وافقوا عليه لم يقرءوا القصة كما كتبها « ديدرو » وبالطبع لم يشاهدوا الفيلم كما صورناه .

وهذا هو الغريب فى حكاية « الراهبة » !

و « الراهبة » هو ثانى أفلام « ريفات » .. فبعد أن دخل

الاستوديو لأول مرة قبل ذلك بسبع سنوات وانتهى من تصوير فيلم « باريس لنا » بالاشتراك مع « جان جرييو » ، ظل بعيدا عن الأضواء يفكر فى تقديم قصة « ديدرو » للسينما ، خاصة بعد أن قدمها على خشبة المسرح بالاشتراك مع « جرييو » وبمعاونة « جان لوك جودار » وقامت بدور البطلة أنا كارينا ٠

وآنا كارينا كانت ممثلة جديدة على عالم السينما ولم تكن قد أتيحت لها الظروف بعد حتى تتربع على أحد عروش الفن السابع وان ظلت تنتظر عرض فيلمها « الراهبة » لتتعجل به الشهرة التى تنتظرها والتى حبسوها طويلا داخل « بوبينات » أشرطة الفيلم المفترى عليه ٠

فى الفيلم ــ كما فى المسرحية ــ أدت آنا كارينا شخصية سوزان سيمنون التى رسمها « ديدرو » بدقة بالغة ٠٠ وشخصية « سوزان » هى شخصية الفتاة التى لا تجد فرصتها فى الحياة فتفر الى الدير تحتمى به من السقوط وتحاول فيه أن تبدأ حياة جديدة قوامها الدين والدين وحده بعد أن «خيبت» الحياة الاجتماعية الطليقة آمالها وأحلامها ٠٠ تهرب من الذئاب الجائعة الى ملائكة الرحمة ورجال الله ونسائه ، الى جنة الأرض ٠ ولكنها تصطدم داخل الدير بذئاب أشد جوعا ونساء أكثر فظاظةفتدفع الى السقوط دفعا وترمى فى أحضان الخطيئة على الرغم منها ، فتضطر الى الهروب من الدير مع أحد القساوسة ، الراهب الذى تعتقد أنه أحبها ٠٠ تعود الى المجتمع مرة أخرى ولكنها لا تستطيع عقد الصلح معه ولا الراهب قادر على حمايتها فتستنجد ــ فى الرواية ــ بكل شىء بالله والدين والناس ٠٠ أما فى الفيلم فيجعلها ريفات تنتحر لتضع بيدها نهاية مأساتها ، ذلك أنها شعرت بتجمدها ، بتحولها الى « شىء » ينظر اليه الجميع على أنه سلعة تشترى ٠٠ الجميع حتى

رئيسة الدير وسائر الراهبات .. فهى لا تستطيع أن ترتفع من مستوى « المفعول به » الى مستوى « الفاعل » لتجد نفسها وتصدر عن حريتها وكيانها حتى تحقق ذاتها ، وتجد أن الانتحار هو الحل الوحيد لهذه المحاولة الصعبة المليئة بالمتناقضات . تنتحر انتحارا جسديا وروحيا بعد أن ظلت تنتحر انتحارا معنويا ونفسيا طوال حياتها الكاثوليكية المتيقظة .. فالانتحار اذن هو « طوق النجاة » لضميرها الحى واحساسها المرهف .

وهكذا تجىء النهاية « حية » ومؤثرة لتلخص فكرة « ديدرو » الاخلاقية التى أراد بها تصوير فساد النظام الاجتماعى وأنماط الحياة الدينية فى فرنسا خلال القرن الثامن عشر ، دون تعرض للعقيدة المسيحية ذاتها ، فان هذه الصورة الصادقة للمجتمع الفرنسى وقطاعه الدينى بوجه خاص لا تعنى الهجوم والتهكم على الدين .

ولقد أعرب رجال الدين أنفسهم عن استيائهم من قرار منع الفيلم وأعلنوا ان مثل هذا القرار هو خدش للدين وليس حماية له.

وانفرد « جودار » بخطاب بعث به الى وزير الثقافة الفرنسية « اندريه مالرو » يتحدث اليه باسم الفنانين والأدباء باعتباره منهم قبل أن يكون وزيرا فى حكومات « ديجول » . وكان الخطاب شديد اللهجة مما دفع مالرو ـ وهذا أغلب الظن ـ الى تقديم استقالته التى لم تقبل .

ولم يهدأ المثقفون فى فرنسا ، فقد ثاروا جميعا على هذا التصرف الغريب الذى منع الفيلم من أن يعرض داخل فرنسا وخارجها .. ولم تهدىء من ثورتهم موافقة « مالرو » على عرض الفيلم فى مهرجان كان لليلة واحدة أو حفل واحد ، بل ازداد سخطهم

وعمق نفورهم .. كل هذا والمخرج صامت لا يتكلم ولكنه فقط يبدى عجبه واستياءه من الذين اتخذوا قرار المنع أو وافقوا عليه ذلك أن واحدا منهم لم يذكر حيثيات الحكم وأسـباب منع عرض الفيلم .

وبقيت كلمة وزير الثقافة التي تنفذ على قرار وزير الاستعلامات .. انتظر الجميع كلمة الوزير التى من شأنها منع وقوع الكارثة وتفادى الثورة والفضيحة ، ولكنها جاءت مخيبة للآمال ، فمالرو لم يشأ أن يحرج زميله ولكنه نسى انه بذلك يفضل موظفا كبيرا على طائفة ضخمة من المثقفين .. لهذا خسر مالرو الموقف كما خسره ايفان بورج وزير الاستعلامات من قبل عندما أصدر قرار منـع عرض الفيلم .

لم يخسر الفيلم شـيئا لأنه عرض بعد ذلك .. ولم يخسر جاك ريفات لأنه ازداد شهرة وازداد ثقة دفعته الى محاولة جـديدة أكثر جرأة وأعمق فنا .. ولم تخسر آناكارينا شيئا لأن الأضواء بدأت تسلط عليها وفعلا وقعت عروضا سينمائية متعددة .. ولم يخسر ديدرو لأن الكتاب ، بعد هذه الفضيحة . أعيد طبعه ووزع منه عدد رهيب .

أما الذى كسب الجولة كلها فهو جان لوك جودار الذى أثبت بتحمسه للفن وخطابه الجرىء الى وزير الثقافة انه الفنان الأول الذى يعبد الحرية ويقدس الكرامة !

● **قصة الفيلم**

« سوزان » فتاة مرهفة الحس تعيش مع أسرتها البروليتارية التى لا تجد قوت يومها الا بسعى الأب الدؤوب وجهد الأم المرهق وشقاء الشقيقتين من أجل الحصول على الطعام والزواج ، فهمـا

لشدة فقرهما لا تجدان من يتقدم للزواج منهما .. وهما مهددتان بأن تعيشا عانستين بعد أن بدأ الكبر يزحف على وجهيهما .

وبعد عناء تجدان رجلين يتقدمان اليهما فتشقى الأسـرة الصغيرة من جديد للحصـول على « الدوطة » التي تدفع لكل من العروسين .. وفي النهاية يتم الزواج وتنتقل كل من الفتاتين الى بيت الزوجية وتبقى سوزان مع والديهـا .. ولكن الحياة تضـيق بالثلاثة فتضطر الى الالتحاق بأحد الأديرة حتى تخفف من أعبـاء الأسرة وحتى لا تموت من الجوع .

وفي الدير تلتقي برئيسته الشاذة التي تهوى ممارسـة الجنس مع الراهبات الجديدات فتنفر سوزان من هذه العلاقة المخزية وتفر الى دير آخـر ولكنهـا تلقى من رئيسته تعذيبا غريبا لا مبرر له ، تذهب الى الراهب تشـكو له حالها وما لاقتـه من عنت في الديرين اللذين التحقت بهما ، ولكنه يميل اليها فيتتبعها الى أن يحس باشتهائها .. وفعلا يغريها ويتمكن من اخضاعهـا .. تفيق سوزان من سقطتها فتتألم وتتعذب ويظل ضميرها المتيقظ يطاردها فتترك الدير وتخرج الى الحياة الاجتماعية مرة أخرى ولكنها تحس بصراع رهيب يفتك بعقلها البسيط . فهى اما أن تستسلم للواقع وتتحول الى « سلعة » واما أن تسمو فوق الواقع وتبحث عن مكان آخر خارج العالم .

وفعلا تجد الحل . تنتحر سوزان وتسلم الروح مطمئنـة واثقـة من أنهـا سوف تذهب الى السماء ، تلتقى هـذه المرة بربها تستسمحه وتكفر عن ذنوبها التي لا ذنب لها في ارتكابها .

● قريبا من فيتنام

ستة مخرجين

●● ما هي حقيقة الحرب الفيتنامية ؟ وما هو المغزى العميق – انسانيا ولا انسانيا – الذى تحمله هذه الحرب ؟ ونحن شهود الاثبات – ابناء هذا العصر – ما هو موقفنا ؟ او ماذا ينبغى ان يكون موقفنا ؟

لقد اكدت « محكمة راسل » ، وهى المحكمة الضميرية التى انعقدت لتدين هذه الحرب ، وقبل الادانة على كراسات التاريخ ، اكدت أن المعجزات الغيبية التى انتهى زمانها حلت محلها اليوم معجزات وجودية معاصرة .. فى مقدمة هذه المعجزات تلك المقاومة العنيدة والعنيفة معا التى واجه بها شعب صغير وفقير اكبر قوة حربية واقتصادية عرفتها العصور .. لقد قاوم بكل شىء من اجل شىء واحد : ان يسترد كرامته وحريته .. ان يسترد وجوده كشعب .

أما الأسئلة التى أثرناها فى البداية فيجيب عليها فيلم « بعيدا عن فيتنام » ..

و « بعيدا عن فيتنام » أو بالأحرى « قريبا من فيتنام » فيلم سينمائى تضافرت عليه جهود ستة من عباقرة الاخراج السينمائى يشكلون نخبة طليعية من رواد « الموجة الجديدة » فى فرنسا ...

آلان رينيه ـ جان ـ لوك جـودار ، كلود لولوش . آنياس فردا جوريس ايفانس ووليم كلين ٠٠ كما تضافرت عليه جهود مائـــة وخمسين ممثلا وكاتبا وصـــحفيا من بينهم ميشيل رابى وروجيه بيك وجاك سترنبرج وفرنسوا ماسبيرو وجاك لاكوتور وعلى رأسهم جميعا كرس ماركر الذى أشرف على المونتاج واشترك فى كتابـــه السيناريو والحوار ٠

اجتمع كل هؤلاء ليقدموا لأول مرة فيلما بعيدا عن التســليه وملء الفراغ ، بعيدا عن المكاسب التجارية والدعاية الرخيصة ٠٠ قريبا من الريبورتاج الصحفى أو المقال على حد تعبير « الان رينيه» ٠٠ غير أن الكاميرا قد حلت هنا محل القلم فاستبدلت العين القارئة بالعين الناظرة ٠٠ لأن المخرجين الستة استطاعوا أن يروا بوضوح بعد أن اقتربوا من أرض الحقيقة ٠٠ كما استطاع كل واحد منهم أن يقدم على حدة وجهة نظره الخاصة من خلال الرؤية العـــامة للفيلم ٠

أما الرؤية العامة للفيلم فتتمثـــل فى تحليل حركة الواقع المعاشة أو تلك الحادثة المعاصـــرة بكل أبعادهـــا وأعماقها ، بكل ما تتطلبه وتحتاج اليه من فورة الشعوب النامية ومن صحــــوة الضمير العام العالمى ٠

ان الفيلم يؤكد ما أدركته الثورة الفيتنامية وما تحتاج اليـه الثورة الفيتنامية بالفعل ٠٠ يؤكد فعالية الرأى العام فى التأثـير العالمى ٠٠ وهو الأمر الذى دعا زعماء الثورة الى توجيه هذا النـداء يهيبون فيه بشعوب آسيا وأفريقيا ويصاحب كل كلمة حق وضمير حى فى أنحاء العالم ٠

« لا نريد أسلحة ٠٠ ولا أدوية ولا تبرعات ٠٠ كل ما نريده

هو أن تتكلموا عن قضيتنا فى الصحف وفى الاذاعات وفى المؤتمرات الشعبية ٠٠ تكلموا وتكلموا باستمرار ، فالكلمة هى كل ما نريد »

ولقد تكلمت شعوب العالم بأسره بما فيها شعب الولايـات المتحدة الأمريكية نفسه ٠٠ وفيلم « بعيدا عن فيتنام » ما هــو الا ثورة جديدة بأسلوب جديد هو أسلوب « السينما » أكثر الأجهزة الاعلامية روجا وأشدها أثرا وتأثيرا فى عصرنا الحديث ٠

● فماذا فى فيلم بعيدا عن فيتنام ؟!

يحتوى الفيلم أو هذا الريبورتاج السينمائى على اثنتى عشرة حادثة مقسمة الى جزءين منفصلين يربط بينهما المونتــاج الذكى الذى استقطب الحوادث جميعا فى ايقاع واحد سلس ومتميز ٠

وقد خص كل مخرج من المخرجين الستة حادثتان ٠٠ حادثة فى الجزء الأول وحادثة فى الجزء الأخير ٠٠ وبقليل من التركيز والانتباه يمكن للمشاهد أن يتعرف على أسلوب كل مخرج وعـلى الأجزاء التى قام باخراجها ٠

أما « كلود لولوش » فيؤكد فى هذا الفيلم الجماعى انه رجل كاميرا قبل أن يكون مخرجا ٠٠ فالتصوير عنده هو أساس الحــركة وهو القاعدة التى ترتكز عليها لغة السينما الجديدة ٠

يبدأ « لولوش » بمشهد يصور حاملة طائرات أمريكية تفرغ الطائرات المقاتلة المتجهة الى شمال فيتنام لتسقط فوق أراضيهـا الآمنة آلاف الأطنان من القنابل والقذائف المدمرة ٠

وفى مقابل هذا المشهد العدوانى ينتقل « جوريس ايفانس » الى جبهة المقاومة الشعبية ليصور مأساة الشعب وبطولته ٠٠ مأساته

التى تتمثل فى ضحاياه الذين يسقطون بالمئات ، وبطولتـــه التى تسقط المئات أيضا من المعتدين الأمريكيين ٠

ولكن « ايفانس » يغوص فى أعماق الشعب الفيتنامى ليخرج بحقيقة مذهلة ، هى رغبة الشعب فى انقاذ كيانه قبل الاهتمام بانقاذ مصالحه وممتلكاته ٠٠ لذلك نجده يسعى الى كسب العون الروحى لا العون المادى كما يسعى الى السخرية المريرة من أعـــدائه بالفكر قبل السلاح ٠

وهنا يصور « جودار » الرئيس « جونسون » فى مواقف مختلفة مع أعضاء حكومته كما يصـــور صراع الشعب الفيتنامى أو صراع الفقر الشريف ٠٠ ويستعين « جودار » فى هذا التصوير الاجتماعى للمشكلة الفيتناميـــة بالمادة التاريخيـة التى كتبهـــا « جان لاكوتور » والتى تمتاز بالوضوح والموضوعية ٠

غير أن « جودار » يقطع التسلســـل التاريخى باستعراض الشخصيات السياسية البارزة والتى تشكل أطراف هذا الصراع الدامى فهو يصور « كارل مايكل » بزعامته الثورية « وهو شى منه » بسياسته الثورية « وفيدل كاسترو » بنظريته الثورية ٠

ويجىء دور « آلان رينيه » فيركز اهتمامه على العلاقة القائمة بين هذه الحرب الظالمة وبين كل انســـان حـر ، فى كل مكان من العالم ٠٠ فهو يلقى مسئولية الســـلام على كل من يقف صامتـــا بلا حراك سواء كان بعيدا عن فيتنام أو قريبا من أرض المعركة ٠

ويختار « رينيه » نموذجا لذلك أحد المثقفين الثوريين الذين لهم موقف من المأساة ٠٠ انه ذلك الموقف الانسانى الواضح والعاجز فى نفس الوقت عن القيام بأى فعل من شـــأنه وضـــع حد حاسم لتلك المأساة ٠

ولقد رسم « جاك سترنبرج » شخصية المثقف الثورى البعيد عن ميدان القتال بدقة بالغة وحساسية غاية فى الصدق ٠

ولكن « رينيه » يعود فيقدم نموذجا حيا للمثقف الثورى فى قلب الميدان ٠٠ انه الثائر الشهيد « جيفارا » العظيم الذى نقل فيتنام اليه دون أن ينتقل هو الى فيتنام ٠٠ وحمل المسئولية الأخلاقية الملقاة على عاتق كل منا ٠٠ وحاول وحده أن يغسل العار الذى لحق بنا جميعا ٠٠ انه جيفارا العظيم وهو بحق مسيح هذا العصر ٠

أما « وليم كلين » فيعطى الكلمة لمدام « موريسون » زوجة البروتستانتى الأمريكى الذى أحرق نفسه أمام البنتاجون احتجاجا على الحرب الدائرة فى فيتنام ٠

وبينما تشرح السيدة الأمريكية ببساطة وهدوء شديدين الأسباب التى دعت زوجها الى القيام بهذه التضحية الارادية ٠٠ تنتقل كاميرا « انياس فردا » الى باريس حيث تصور سيدة فيتنامية تشرح فى بساطة وهدوء أيضا قيمة هذه التضحية الارادية التى دفع المواطن الأمريكى الشريف حياته ثمنا لها ٠٠ لقد تحول هذا الفعل الفردى الى رمز للصلح والاتفاق مع أمريكا الأخرى ٠٠ أمريكا الشعب وليست أمريكا الحكومية ٠٠ أمريكا السوداء والبيضاء معا ، التى أظهرت مشاعرها الحقيقية تجاه الحرب الفيتنامية ، كما أظهرتها من قبل تجاه سياسة التفرقة العنصرية ٠٠ وذلك فى المظاهرات الشعبية التى طافت أنحاء الولايات المتحدة تطالب باجراء مباحثات السلام والتوقف فورا عن ضرب فيتنام ٠

لقد وضع الشعب الفيتنامى ثقته وأمله فى الشعب الأمريكى نفسه ، خاصة بعد مظاهرات الاحتجاج المعادية للحرب ٠

وفى مقابل هذه المظاهرات المعبرة عن المشاعر الطيبة يستعرض « وليم كلين » الوجوه الشريرة الكالحة ·· وجوه الفاشيين الذين يحتمون بقناع الديمقراطية ·

لكن « كلين » يعود مرة أخرى الى وجوه الأمل الباســـم ·· ذلك الأمل الذى وان بدا الآن واهيا وضعيفا الا انه يحمل فى طياته قوة عارمة تنتظر لحظات الانفجار الطبيعى ·· انها ـ القوة السوداء ـ التى تتحدى سياسة التفرقة العنصرية داخل الولايات المتحـدة وتتحدى سياسة الاستعمار العسكرى والاقتصـــادى والثقافى فى القارة الافريقية ·· ثم تناصر صـــمود الانسان الآسيوى وتحديه للقوى الامبريالية المعادية ·

هذه الصور العنيفة التى تصيب المشـــاهد بالدوار ليست وحدها المصدر الحقيقى لقيمة هذا الفيلم فالعرض العام يسعى الى احداث ـ هزة قوية ـ تزلزل كيان المتفرج بحيث تدفعه الى المطالبة بالسلام ·· مجرد المطالبة بالســلام ·· كما أراد زعماء فيتنـــام أنفسهم ·

وهكذا يجىء فيــلم ـ بعيدا عن فيتنــام ـ صرخــة فى وجه العصر بل هو فى الحقيقة وثيقة اتهــام وصـــيحة احتجاج ·· انه باختصار ـ مانيفستو ـ جديد يوقظ أعمق أعماق ضمائرنا ويصرخ بالاحتجاج على صمتنا وجمودنا أمام أبشع الجرائم التى ارتكبتهـــا حكومة واحدة فى حق المجتمع الدولى كله !

● أندريه ٠٠ روبليف ٠٠ اندريه ٠٠ تاركوفسكى

●● شاهدت باريس فيلما سوفيتيا قبل أن يشاهده الاتحاد السوفيتي ٠٠ ولهذا الفيلم قصة تتعلق بالتعليمات البيروقراطية والنظريات الايديولوجية ، فمخرجه « أندريه تاركوفسكي » كان في الثالثة والثلاثين سنة ١٩٦٥ عندما بدأ في اخراج «أندريه روبليف» ٠٠ وكان قد أخرج من قبل «طفولة ايفان» الذى فاز بالجائزة الأولى فى مهرجان فينسيا وحظى بتقدير « جان بول سارتر » ، ولكنه هوجم هجوما عنيفا فى الاتحاد السوفيتى ٠٠ وفى سنة ١٩٦٧ طلب « روبير فافر » الوكيل العام لمهرجان (كان) من تاركوفسكى عرض فيلمه الجديد فى المهرجان ٠٠ ووعدت « ايكاتبرينا نورتسيفا » وزيرة الثقافة السوفيتية فى هذا الوقت اندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسى فى هذا الوقت أيضا بتقديم الفيلم عند الانتهاء من اخراجه ٠

وفى سنة ١٩٦٨ تعطل الفيلم بسبب الحذف الذى طلب من المخرج اجراءه ٠٠ وفى سنة ١٩٦٩ اختصر الفيلم الى ١٨٦ دقيقة بعد أن كان ٢٠٠ دقيقة قبل الحذف ٠٠ وأمام الحاح فرنسا وافق الاتحاد السوفيتى على عرض الفيلم فى مهرجان كان ولكن خارج التحكيم وخارج المجموعة الدولية ٠٠ اذ أن الفيلم فاز بجائزة النقد فضلا عن التعاقد لشراء نسخة منه ٠ ولكن التعليمات السوفيتية طلبت فسخ هذا العقد وسحب الفيلم ٠٠ الا أن ــ الهيئة المتعاقدة عرضت الفيلم مما أدى الى استدعاء الوكيل التجارى للسينما السوفيتية من باريس ٠

والغريب في قصة « تاركوفسكي » وفيلمه الجديد ، أن الدوله هي التي أنفقت على هذا الانتاج الضخم ، ولولا مساندتها لما استطاع المخرج أن يقدم عملا فنيا في مثل هذه العظمة ٠

فاذا كانت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي قد اعترضت سنة ١٩٤٦ على بعض المشاهد في فيلم ايزنشتين « ايفان الرهيب » فان فيلم « روبليف » قد حكم عليه بالحذف الكامل ٠٠ ان « تاركوفسكي » ليس الوحيد الذى صدر ضده مثل هذا الحكم ، فسرجي باراد جاتوف وأندريه ميخالكوف مخرجا فيلمي « جياد النار » و « السعيد الأول » اللذين نالا نجاحا كبيرا ، قد لقيا نفس المصير ٠٠ فالأول لم يسمح له باخراج فيلم آخر والثاني ــ الذى كتب سيناريو روبليف ــ لم يخرج غير فيلم آخر هو « سعادة آسيا » ٠

يقول « جان ــ لوى بورى » ناقد الأوبزرفاتير السينمائي : لقد شاهدت وشاهدت وشاهدت مرة ثالثة فيلم « روبليف » ٠٠ انه تحفة فنية ومخرجه « تاركوفسكي » هو عبقرى السينما الروسية الشابة ٠٠ السينما الروسية لا السوفيتية ، لأن فيلم « روبليف » روسى في قصته التي تنبع من تاريخ روسيا خلال السنوات العشرين الاولى من القرن الحادى عشر ٠٠ تلك السنوات التى شهدت موسكو وهي تتحول الى قلب دولة تساندها المقاومة في مواجهة الغزو التترى ــ المانجولى ٠٠ وروسى بمناظره الطبيعية وتلك الوجوه البيضاء التي تنير الشاشة البيضاء ٠٠ وروسى بكاتدرائياته وصلبانه وأيقوناته ورهبانه وصلواته ٠٠ لقد كانت روسيا في تلك الحقبة من التاريخ هي « القديسة روسيا » اذا حق لنا أن نسميها كذلك ٠

● **ولكن هــل هذه القداسة هى التى تشكل عمق الفيلم وعمق مخــرجه ؟**

لقد صور **تاركوفسكى** قداسة الأرض وقداسة الانسان الذى يعيش فوق هذه الأرض .. وقبل ان تبدأ مغامرات **روبليف** على الشاشة ، يؤدى دور الراهب ورسام الايقونات الذى يحاول أن يطير فى ملكوت الله معتقدا انه ملاك بينما يعتقد الجميع انه شيطان .. أما الحقيقة التى تتضح فيما بعد فتبين انه انسان ، مجرد انسان، وفنان يلقى ما يلقاه كل فنان صادق وثائر وعظيم .

وتدور أحداث الفيلم بعد ذلك عن حياة هذا الراهب الفنان **اندريه روبليف** الذى عاش فيما بين ١٣٦٠ و ١٤٣٠ متخصصا فى العبادة والرسومات الدينية معاصرا لانجليكو وأرسللو وبيرو ديللا فرانسيسكو ، ولكنه كان أشهرهم لأنه حظى لفترة طويلة باحترام السلطة التى منحته لقب **فنان الكنيسة والدولة** .

ولقد التزم المخرج بكل عناصر الفيلم التاريخى من وقائع بغير زيادة أو نقصان وسرد متسلسل بغير تقطيع أو فلاش باك وملابس وديكورات وموسيقى وعادات تنقل روح العصر بل العصر نفسه ، ونعنى به القرن الخامس عشر الروسى .

وهذا ما يجعل من فيلم «تاركوفسكى» فيلما تاريخيا ينتمى الى الموجة الواقعية خير انتماء .. مع تحفظ واحد هو المرونة فى تقديم هذه الواقعية دون الاضطرار الى تسميتها بالواقعية الجديدة مثلا .. فروبليف الراهب الفنان يتحول من ممثل الى متفرج ومن متهم مدان الى شاهد نفى واثبات .. دون أن يكف لحظة عن أن يكون شاهدا على عصره من أجل عصره ، وشاهدا على آمال وآلام هذا العصر .

الا أن حياة الفنان الدينى فى القرن الخامس عشر الروسى

تصبح هى علاقة كل فنان بعالمنا المعاصر .. أو هى علاقة الفنان السوفيتى الحديث بصفة خاصة .

ان « روبليف » فى صدامه مع الكنيسة (القوة الايديولوجية والاجتماعية الفعلية فى هذا الوقت) ومع السلطة واهوال الحرب والمظالم والمذابح والدمار والبؤس والجوع والصراع الطبقى البيروقراطى والفنى لا يعدم لحظات من الصدق المنزه والحب القدسى والتحرر الجنسى المغلف بالبراءة والقداسة .. مبينا فى النهاية أن الفنان انسان يعيش عصره واحداث عالمه ولكن بشعور حاد وعقل متيقظ .

وتدق الأجراس فى نهاية الفيلم لتوقظ روسيا من الكابوس الجاسم عليها كالطاعون .. وفى هذا يقترب تاركوفسكى من « دوفجنكو » أكثر مما يقترب من « ايزنشتين » .. ذلك أنه يميل الى الحركة الممتدة التى تسمح له بمزج القافية بالروى داخل اطار الواقعية التاريخية ..

ويبقى السؤال المحير يلح على الجميع :

« لماذا صادرت الرقابة السوفيتية هذا الفيلم ؟ وما هى الأسباب المباشرة لهذه المصادرة ؟ » .

هل هو طول الفيلم ؟ هل هى المشاهد الواقعية المفرقة فى الواقع . ام هو عدم الوفاء الكامل للتاريخ ؟

لقد حافظ تاركوفسكى محافظة صارمة على وقائع التاريخ. كل ما فى الأمر انه صور فنانا متدينا يؤمن بالسماء فى الوقت الذى يرى فيه الجحيم على الأرض .. حيث البؤس واليأس والقتل الحرام .. فيرى من واجبه أن يغير شعبه الغارق فى الجهل ، وأن يقدم له العون بالحب والثقة لا بالكراهية والسخرية ..

وهكذا يرفض ما تفرضه عليه الكنيسة التي يؤيدها الحكام .. هذا الرفض الذى يطفو فوق تمزقه وتردده وتساؤله الميتافيزيقى ثم ثورته ، يصوره تاركوفسكى من خلال العلاقة بين الفنان وعالمه ثم من خلال العلاقة بين الفنان والسلطة .

يقول ميشيل كابدونات ناقد الليتر فرانسيز : ان تاركوفسكى بتصويره للأرض التى تجرى فيها الدماء الى جانب الماء انما ينقل الينا صورة واضحة لعصر بأكمله وليس لمجتمع معين فى ظروف خاصة ... ان العصر الذهبى للسينما السوفيتية قد ولد بظهور هذا الفيلم « أندريه روبليف » .

● **ماساة بن بركة ..**

جان ـ لـــوك جودار

●● هكذا يقول « جان لوك جودار » المخرج الجرىء الـذى تناول قصة اختطاف « المهدى بن بركة » واغتياله ليعالجها فى فيلم جديد مثلما عالج الكاتب الألمانى « بيترفايس » قصة اضطهاد مارا الثـــائر الفرنسى واغتيـــاله فى مسرحيـــة اثارت دويا هائلا عندما قدمت فى باريس .

اما « صنع فى امريكا » وهو اسم الفيلم الذى تناول ماساة بن بركة فهو اهم افلام المخرج الفرنسى الطليعى «جان لوك جودار» .

● **فماذا فى الفيلم ؟ !**

فى الفيلم خيال .. خيال يمد جذوره فى ارض الواقع ويحلق بفكره فى سماء الرمز تخيل جودار أن فيجون قاتل بن بركة ـ وقد اطلق عليه اسم فلوريتان ـ ترك المدينة بعـد ارتكاب جريمته ، ورحل الى الريف .. ومن المكان الذى يختفى فيه بعث برسالة الى صديقته يطلب منها أن تذهب اليه فى مخبئه ... فى الريف .

وتفاجأ الصديقة وهى « آنا كارينا » بطلة فيلم «الراهبة» بهذه الرســالة بعد أن علمت من الصــحف وتأكدت من مصادرها الخاصة بأن فلوريتان قد مات بالفعل .

ولكنه على الرغم من هذا كله تتــوجه الى العنــوان الذى ذكره لها فى الرسالة .. ومرة اخــرى تتلقى المفــاجاة المذهلة ، لقد علمت انه مات بعد أن بعث اليها برسالته ..

وتعود « آنا » الى باريس وتاخــذ فى البحث الجــاد عن هذه الحقيقة ، حقيقة وجوده وحقيقة موته ، وحقيقته هو ، التى لم تكن تعلم عنها شيئا .. وهكذا الى أن تكتشف أن فلوريتان هذا كان رئيسا لتحرير احدى الصحف اليومية الكبرى فى باريس ، وانها كانت تعمل مخبرة صحفية فى الجريدة نفسها .. ولم تدرك هذا أثناء علاقتها الطويلة به ..

وفى أثناء بحثها تتعرف الى جماعة من البوليس الســياسى وتعمل مع هذه الجماعة فترة تنضم بعدها الى جماعة اخــرى من البوليس السرى .. كل هذا من أجل اكتشاف حقيقة اختفاء فلوريتان ومقتله ، وحقيقة اختطاف بن بركة واغتياله !

واخيرا ينتهى بها الأمر الى الرغبــة فى كتــابة موضــوع مستفيض عن بن بركة فى الصحيفة التى عادت الى العمل بها .. اما جودار فقد عمد الى احالة الاحداث الحقيقية فى فيلمه الى عام ١٩٦٩ أى بعد انتخابات مارس بعامين ..

هــذا هو ســيناريو الفيلم الذى لم يكتبــه جودار .. لأن جودار لا يكتب سيناريوهات أفلامه ولا يكلف أحدا بكتابتها ، وانما يرتجل السيناريو أثناء التصوير ، مؤمنا بأن الفيلم ـ أى فيلم ـ لابد أن يكون من صنع فنان واحد .

● **فكيف جاءت رؤية جودار فى هذا الفيلم ؟**

كان « جودار » مصورا أو « بورتربتيست » تغرق لوحتــه فى الشكل السيريالى ، فالعين نراها وقد التصقت بالفم والعين

الأخرى وضعت فوق الأذن واليد تمسك بالقدم واليد الأخرى ممسكة بالأنف .. وهكذا . ثم يصيح جودار أمام هذه اللوحة قائلا : « هل هذا هو أنا ؟ » ويجيء رد « جودار » وقحا وخجولا معا : هكذا اراك .

هذا الرد هو الطابع الغالب على أعمال جودار كلها ، فهو يرى المجتمع المتحضر الجديد ، يراه متوحشا وحيوانيا لا انسانيا . كالحرب والسلام والحب والزواج .. كل العادات والتقاليد الحديثة والمعاصرة ينظر اليها « جودار » على انها اختراعات انسانية مريضة شبيهة بسلوك التجمعات تحت البشرية .

ان « جودار » الذى يبدو بهذا المعنى عالما بالشعوب وعالما بالحشرات انتهى به المطاف الى السينما ، يستخدم آلة الخيال هذه فى الكشف عن وجه العالم الحديث وتصوير هذا الوجه بطريقة حديثة ! ..

وقد اجمع نقاد السينما فى العالم على أن « جودار » هو الوحيد الذى يستطيع ان يكشف عن وجه عالمنا الحديث بلا خوف ولا رياء ولا حياء ! فى فيلم « صنع فى أمريكا » يحدد « جودار » هدفه وهو : **التعبير عن انتشار العنف فى حضارتنا المعاصرة** .. ذلك العنف الذى يتجرد من الانسانية مثل المؤامرات وحيل رجال البوليس ومكائد الاختطاف والاغتيال ..

ان مقتل الرئيس « كنيدى » ، ذلك الحدث الرهيب الذى يدعو الى الدهشة والذى يتصف بالجنون والوحشية ، انما يشع ويتألق كشاهد اثبات على ادانة حضارتناالمعاصرة .

ومقتل «بن بركة» ليس الا صورة اخرى من صور الجنون

والوحشية التى تفضح حضارة هذا العصر . والنماذج الأخرى كثيرة ومتعددة : « باتريس لومومبا » . « صلاح الدين » ..

ان الشاشة الامريكية قد غزت احلام المراهقين بمشـاهد الضرب والقتل والنهب والخطف كما غزت الحضارة الامريكيـة عقول الساسة بنفس هذه المشاهد ، ولكن على ارض الواقع.. الواقع الداخلى ، فى تكسـاس والمنـاطق الأخرى .. والواقع الخارجى ، فى أفريقيا والقارات الأخرى !

ولعل السبب فى ذلك هو ان حضارتنا التى استنفدت قد أصابها كابوس ثقيل على هيئـة ضمان اجتمـاعى وفردى .. فكل شيء مؤمن ضدنا وليس مؤمنا فى صـالحنا . فمنـذ عام ١٧٨٩ أو منذ الحلم البورجوازى الكبير الذى اسميناه « حقوق الانسان والمواطن » توهمنا أنه سيدافع عن حياتنا وممتلكاتنـا ، منذ ذلك التاريخ ونحن لم نردد بعد انشودة الامان ولا السلام ولا الحرب .

وكيف نردد الانشودة الجميلة وسط رصاصات المسـدس وطلقات المدفع أو حتى وسط ضربات السيف وطعنات الخنجر .

وهكذا نجد ان «جودار» دائما ما يتخذ من الواقع المعاش ركيزة محورية يدير عليها مستويات الخيال القابلة لأن تعـاش فى المستقبل القريب او البعيد .. كما يأخذ من بيئته التى ينتمى اليها ويعيش فيها ، الحالة الخاصة التى يصورها ليرمز بهـا الى الحالة العامة التى تشكل المجتمع الانسانى كله .

ان « جودار » بفيلمه « صنع فى أمريكا » يدين السياسـة الامريكية ويدين الحضارة الامريكية كما يدين فرنسا التى تسير فى ركب السياسة والحضارة الامريكية . ويعلن عن ازمة الضمير العالمى والتخلف الاجتماعى .. مستخدما لابراز هـذا المعنى أو

هـذه الرؤيا ، التهكم والسخرية والكاريكاتير والتلميحات والاستشهادات والألوان الداكنة والاصوات المزعجة والموسيقى الصاخبة .. وفى كل مرة حين يبدأ الحدث فى الاندماج مع سياق القصة التى يحكيها الفيلم يعود جودار الى «الحالة السينمائية»، التى يخلقها فى أفلامه ، ليذكر المشاهد أنه أمام سينما .. هذه « الحالة السينمائية » تشبه الى حد كبير « حالة التمسرح » التى يخلقها كتاب الطليعة فى المسرح المعاصر .

وهذه « الحالة السينمائية » التى يخلقها جودار تحفظ للمشاهد كرامته وانسانيته فلا تجعله كالكلب الذى يجرى وراء العظمة ..

ونعود الى « ماساة بن بركة » .. على ان نتخيل وقوعها فى عهد « لوى فيليب » ، الملك الذى حكم فرنسا بين عامى ١٨٣٠ و ١٨٤٨ ، لنسال أنفسنا ما الذى كان يحدث لو وقعت مثل هذه المأساة فى مثل هذا العصر ؟ ولا شك أن حادثا مثل هذا كان من شأنه أن يثير الفتن ويدعو الى الثورة . ولكن وقوع هذا الحادث اليوم لا يدعو الى اكثر من محاولة سينمائية . محاولة سينمائية يقوم بها جودار .

ولكن هل معنى هذا ان الخلاص الاجتماعى اصبح شيئا بلا جدوى ؟

كلا بطبيعة الحال فالخلاص الاجتماعى لابد منه ، كل ما فى الأمر ان الوضع السياسى فى عصرنا المعاصر أصبح كثيفا وضاغطا.

ان المغزى الذى يخلص اليه فيلم « صنع فى أمريكا » مغزى واضح وشفاف ، انه يقولها بوضوح وصراحة : « نعم ، انهم يقتلون من اجلك انت . لكنهم وهم يقتلون من اجلك ، انما يقتلونك انت ايضا ! » .

● المسيح .. عليه السلام

روسيلليني

تظل شخصية « المسيح » عليه السلام ثروة لا تنتهى بالنسبة لمخرجي السينما .. وآخر من صـــور هذه الشخصية الدينيـــة بقدسيتها ومعجزاتها ، هو المخرج الايطالى الشهير « روسيلليني » فى فيلم بعنوان « المسيح » .. فقد ظهر « المسيح » لينشر دينـه المثالى وتعاليمه النموذجية .. ولذلك وجد « روسيلليني » نفســه مضطرا للتخلى عن واقعيته الجديدة وارتداء ثوب المثالية الجديدة ، ان صح هذا التعبير كمصطلح سينمائى .

وقبل ان يحدد وجهة نظر فى أسلوب تناوله للفيلم لجأ الى أقوال النبى صمويل والقديس أوغسطين وأصحاب الأناجيل الأربعة القديس لوقا والقديس ماتيو والقديس مارك والقديس جان ، كما تتبع يهوذا الخائن وعلاقته بالمســـيح .. وبذلك استخدم طريقة القطع فى المونتاج بحيث لا يزيد المشهد عن خمس دقائق .. وفى الوقت نفسه فصل بين الصــوت والصورة بحيث ينطلق الصــوت خارج الكادر وتظهر أجزاء مختلفة من الجسم فى كل كادر ..

وقد اختار روسيلليني الممثل الجديد بيير ماريا روسسي ليقوم بدور المسيح ، لأنه يتمتع بعينين براقتين ونظرات نافذة .. ولم يهتم بعد ذلك بالتشابه فى الطول أو فى العرض ..

ومنذ شاهد رجال الدين فى ايطاليا هذا الفيلم الذى صورت مناظره الخارجيـــة فى تونس ، والمناقشـــات الحاميـــة لا تهدأ . والتفسيرات المتباينة لا تنتهى ، مما عطل عرض الفيلم عالميا ، وهدد الفيلم بالتوقف والمنع واثارة فضـــيحة على طريقـــة « الراهبـــة » لجاك ريفات .

فقد كان سؤال الأب باتريك باينوب حول هدف الفيلم هو التالى : « هل خلق الانسان للقانون أم أن القانون هو الذى سن من أجل الانسان ؟! » .

وكان رد روسيلليني : « ان الكتاب المقـــدس الذى يدرس للصغار فى المدارس والذى يستعين به المصلون فى الكنـــائس قد صنع بطريقة تبرز بعض المعانى وتطمس البعض الآخر ، ولقـــد حاولت أن أكون موضوعيا وعادلا فحرصت على ابراز كل المعانى . لأنى اعتقد ان لـــكل معنى أهميتـــه وان كل ما جاء على لســـان المسيح له نفس القدر من الأهمية » .

ويؤكد على طريقة القـــول واهميتها فيقول روســـيلليني : « لقد قيل كل شىء منذ سقراط وافلاطون وارســـطو ، ولـــكن الجديد هو الطريقة .. هكذا فعل المسيح .. وفى السينما أيضا قدم كل شىء لدرجة ان كل فيلم اصبح تكرارا لما قبله ، ولـــكن المهم هو الطريقة .. وهكذا افعل أنا » .

ولهذا ظل روسيلليني عامين كاملين يواظب على دراسة علم وظائف الأعضاء وعلى معرفة الحياة الاجتماعية فى عصر المسيح . وقادته هـــذه الدراسات الى الاطلاع على عصر الاســـلام أو عصر ظهـــور الاســـلام والاقتراب من عصر ماركس أو عصر ظهـــور الماركسية .. وهو لذلك يعد فيلميه القادمين بعد أن انتهى من أفلام « المسيح » و « الاسلام » و « ماركس » فى الوقت الذى

يعتز فيه بأفلامه الثلاثة الكبيرة « سقراط » و « باسكال » و « لويس الرابع عشر » .. وفى الوقت الذى يأسف فيه على اخراجه لفيلم تجارى ناجح بعنوان « الجنرال ديلاروفيرى » ٠

يقول ناقد مجلة « الاكسبريس » الفرنسية « فرانسوا نوريستييه » على الرغم من ان شخصية المسيح قد صورت فى عشرات الأفلام وبطرق مختلفة وأساليب متنوعة منذ عام ١٨٩٩ على يدى « روبير فيجان » وحتى عام ١٩٦٤ على يدى « بازولينى » ، الا ان مخرج «روما .. مدينة مفتوحة» استخدم اسلوب المواجهة لأول مرة فجعل « المسيح » هو المتحدث وهو الراوية ، اى انه جعل الأحداث تدور من وجهة نظر « المسيح » نفسه .. وبتواضع المسيح المعروف لم يظهر فى نهاية الأمر كسوبرمان ولا كنبى متعصب ٠٠ ولكنه ظهر كانسان ٠٠ انسان فى مواجهة يهوذا .. ولهذا يظهر المسيح على الشاشة وهو « يضحك » لأول مرة بعد أن ظل متألما طويلا وبعمق ... و « مسيح » روسيلليني هادىء ومتزن وليس كمسيح بازولينى ثورى وغاضب » ٠٠

وقد حاول روسيللينى بالفعل ان يكون واقعيا فى تناوله للواقع .. فالمسيح واقع وليس من صنع الخيال وحياته اليومية طبيعية لأنها سارت مع حياة الناس فى عصره ولم تنعزل عنها ٠٠ ومع هذا فقد غلف الفيلم بشاعرية تتناسب وشاعرية المسيح الذى اتصف بالرقة والوداعة والذى استطاع بظهوره أن يعيد الى الانسان طهارته وصفاءه ونضارته بعد أن كان الانسان يقتل اخاه الانسان منذ فجر التاريخ وللاسف حتى يومنا هذا وبرغم معجزات المسيح ٠

ويقول ناقد الاكسبريس ايضا « ميشيل ديلان » : فى الوقت الذى يعرض فيه روسيللينى فيلمه عن المسيح يستعد

زيفيريللي لاخراج فيلم آخر عن المسيح ، بعد ان كانت موجة هذه الأفلام ونوعيتها قد خفت فى السنوات الأخيرة .. وربما كان تفسير ذلك يرجع الى الاحساس العام بالحاجة الى الدين وروحانياته بعد أن سادت العالم موجة عارمة من الفساد واللامبالاة والالحاد .

وكما اختار روسيلليني لدور السيدة مريم العذراء ممثلة جديدة لم تتعد السابعة عشرة هى « ميتا انجارو » اختار « زيفيريللى » ممثلة جديدة أيضا وصغيرة كذلك هى « أوليفيا هوس » .. أما شخصية المسيح فيؤديها فى فيلم « زيفيريللى » الممثل المعروف « كين راسل » الى جانب مجموعة من ألمع النجوم فى مقدمهم أورسون ويلز ، وكلوديا كاردينالى ، وجيمس ماسون .. وهذه المجموعة بلغت ثلاثين نجما ومائة وعشرين ممثلا يؤدون ادوارا ثانوية ، وقد بلغت تكاليف الفيلم تسعة ملايين من الدولارات .. ويستغرق تصوير الفيلم عاما كاملا ويقع فى سبع ساعات للاختصار بعد ذلك .. ويتم تصوير الفيلم خارجيا فى تونس مثل فيلم « روسيلليني » ..

وهكذا يتحول المخرج المتخصص فى روائع شيكسبير سواء على المسرح أو فى السينما من « روميو وجولييت » الى « المسيح ومريم العذراء » لينتقل من الحب العاطفى الى الحب الانسانى ، وليصور الروح القدس وهى تعانى من أجل خير البشر ..

ويعلق ناقد الاكسبريس بقوله : « على الرغم من أن الفيلم عن « صانع المعجزات » الا اننا لم نعد فى « عصر المعجزات » لأن هذا الفيلم بتكاليفه الضخمة لم تستطع أى شركة انتاج أن تغامر بتمويله ، لولا تبرع شركة « جنرال موتورز » الأمريكية بشراء النسخ الأولى من الفيلم فور الانتهاء من اعداده » ..

ومع هذا فالقضية ليست قضية « ميزانية ضخمة » أو « انتاج كبير » أو « ساعات طويلة » أو « نجـوم بكثرة » بقـدر ما هي قضية « الجديد » الذى يمكن أن يضاف لموضوع قديم ، سواء فى الشـكل او فى المضمون .. وقد ينجح فيلم قصـير ، قليـل النفقات ، خال من النجوم ، عن فيلم ضخم فى كل شيء فيما عـدا شيئا واحدا هو « الاضافة » أو « التفسير » .

ولعلها تكون ، بعد ذلك كله ، ظاهرة مبشرة بالعـودة الى الدين ، لا أن تكون نذيرا بالعودة الى موجة الدين .. !





• روائيون ...

في السينما



● الحــرب والســلام

تولستوى .. بوندارتشوك

●● بعد أن قدم الأمريكان على شاشتهم قصة «ليوتولستوى» الخالدة «الحرب والســلام» يقدم الروس قصة كاتبهم الكبير على شاشتهم يقدمونها فى اربعة اجزاء يستغرق الواحد منها ساعتين .. اشترك المخرج المعروف « سيرجى بوندارتشوك » بالجزئين الأولين فى « مهرجان الفيلم الدولى الرابع بموسكو » .. وفيه فاز بالجائزة الأولى .

فماذا فى « الحرب والســلام » الذى كتبه بلغة الســينما السيناريست فاسيل سولوفيوف وصوره اناتول بتريتسكى وقامت ببطولته ليودميلا سافيلييفا وايرينا ســكوبسيفا وفياتشــيسلاف تيخونوف بالاشتراك مع سيرجى بوندارتشوك .

● وما الذى تقوله احداث هذا الفيلم ؟

فى سنة ١٨٠٥ كان مجتمع بطرسبورج يتابع بقلق شــديد ما يقع فى الغرب من أحداث ، فالأعمال التى يقوم بها « بونابارت » تشكل تهديدا على الروســيا .. والحرب وشــيكة الوقوع .. وها هو الأمير الشاب أندريه بولكونسكى تواق الى أن يعمل شيئا لبــلاده . ولكن هــذا الاندفاع يلقى معارضة من زوجته ليزا . التى تنتظر مولودا ، ومن الحياة الجــذابة فى العاصــمة ، ومن

حفلات الرقص ، ثم المناقشات الفلسفية التى تدور على لسان بيير بيزوف ، المثقف الذكى (والابن غير الشرعى لأحـد نبلاء موسـكو الأثرياء) فضـلا عن ولعه الشديد بالنساء ٠٠٠٠ أما الكونت نيقولا روستوف فواقع هو الآخر فى قبضة المشـاعر الوطنية .

ولـكن ما الذى حـدث فى الأيام الأخـيرة من التهـديد بالحـرب ؟

كانت النتيجة اقرب الى الفضيحة بالنسبة الى جماعة بطرسبورج المذعورة الضائعة ٠٠ قهر دولف وأعيد الى الصفوف الخلفية وأبعـد بيير الى موسكو ولكنه ورث ثروة طائلة وأصبح ينظر اليه عـلى أنه غنيمة طيبة ، حتى فاسـيلى كوراجن والد الين كان يأمل فى أن يتخذه زوجا لابنته ٠

وخلال هذه الأيام المليئة بالأحداث ، استطاعت ناتاشا أخت نيقولا روستوف التى ناهزت الثلاثة عشر ربيعـا أن تكشف شيئا فى حياتها الفضة ، فقد شاهدت عاشـقين يقبـل أحدهما الآخر فاندفعت بلا ارادة لتعطى قبلتها الأولى ٠

أما اندريه بولكونسكى فقـد أصبح مسـاعدا لكوتوزوف القـائد العـام للجيش الروسى الذى يحـارب فى النمسـا ضـد نابليون .

ولقدشـهد الأمير اندريه بنفسـه الشـجاعة المذهلة التى تحلت بها مدفعية الكابتن توشين كما شهد ايضا شجاعة الجندى الروسى وبسالته ٠ وعلم ان نيقولا روستوف قد وقع أسـيرا فى كتيبة دينيسوف بعد أن واجه حقائق الحرب القاسية .

قامت معركة أوسترلتز التى حضرها الامبراطور الكسندر

ومنع فيها كوتوزوف من المباداة ، وفيها هزمت جيوش الحلفاء وجرح أندريه بولكونسكي ، وتلقى أبوه ، الذى يعيش فى ضيعته بالتلال الباردة خطابا مؤداه ان ابنه فقد فى المعركة .

كل هذا ومجتمع بطرسبورج يزاول حياته المنعمة المترفة .. و « جماعة المثقفين » لا تغشى الا المنتدى الانجليزى فى موسكو وفى هذا المنتدى ، بينما كان يحتفى بالأمير باجراشيون بطل الحرب تناهى الى سمع بيير ، الذى تزوج الين ، أن زوجته عشيقة لدولوف ، ذلك الفاجر الرقيع .. فما كان من بيير الا أن تحداه فى مبارزة انتهت باصابة دولوف .

وعلى غير انتظار عاد أندريه الى التلال الباردة ووضعت ليزا ابنا أسمته نيقولنكا ثم فارقت الحياة .

ويلتقى اندريه بصديقه بيير ويغرقان فى تفكير عميق بغية الوقوف على معنى للحياة وتحديد دورهما ومكانهما فيها .. ان اندريه يمر بأزمة روحية طاحنة ، ففى مطلع الربيع وبينما هو فى طريقه الى مزرعة روستوف صادف شجرة بلوط عتيقة ، فبدت له بأغصانها السوداء العارية ومظهرها العجيب الذى يخيم عليه الحزن وكأنها تشير الى قرب وقوع النهاية .. فيربط أندريه ، بطريقة لا شعورية ، بين شجرة البلوط وبين حياته التى تنتهى وتقترب من مصيرها المحتوم .. ولكنه رأى ناتاشا فى أوترادنو بمزرعة روستوف رآها بكل ما فيها من سحر وفتنة فأحس أن شيئا ما فى أعماقه يريد أن ينفجر ، شيئا لا يستطيع أن يعرفه وان كان يشعر بحلاوته ومرارته فى وقت واحد .

وفى طريق عودته وبينما هو يردد صدى حالته الروحية الجديدة ، تراءت أمامه شجرة البلوط .. ولكنها مغطاة فى هذه المرة بأوراق خضراء ندية تهتز فى شمس الربيع ، فسمع أندريه

صوتا متهللا ينبعث من أعماقه : « كلا ، ان الحيـــاة لا تنتهى فى الواحد والثلاثين » ٠

وعلى هذا شهد العام التالى ، عام ١٨١٠ ، قصة حب فريدة بين أندريه وناتاشا ٠٠ طلب يدها وتم الزواج فى نفس العام وأخذ يعد العدة للسفر الى الخارج ٠

ولكن خلافا يقع بين الأسرتين فتبعث ناتاشا بخطاب الى أندريه تفسخ فيه علاقتها به ٠٠ تخرج مع نيقولا وتصادق أناتول شـقيق الين وتكاد تستسلم لكوراجن الذى يغريها بالهروب معه ٠٠ ولكنها سرعان ما تصاب بالذعر ، فكوراجن متزوج ولا يمكن أن يهتم بهـا اهتماما حقيقيا ٠٠ وهنا تشعر بالندم على الخطاب الذى بعثت به الى « أندريه » ٠

غزت جيوش « نابليون » روسيا غزوا وصفه « تولستوى » بانه « حدث يتنافى مع العقل البشرى ويتعارض مع الطبيعـــة الانسانية ٠

يرتد الجيش الروسى ويستدعى القائد العام « كوتوزوف » البطل المجاهد باركلى الى جانبه كما يستدعى أندريه بولكونسكى الذى توفى والده ، ليعمل معه ٠٠ ولكن أندريه يقرر أن يبقى مع كتيبته ، فهو ينظر الى الحرب بعين الجندى وعقل الفيلسوف ٠ وعلى بعد مائة وعشرة كيلو مترات من مدينة موسكو ، وفى قرية بورودينو تشتبك سيوف الجيش الروسى والفرنسى لأول مرة ٠٠ بدأت المعركة التى لم يكن لها نظير فى ذلك الوقت ، مع الصباح الباكر ولم تنته الا قرب المساء ومع ذلك لم يتراجع الروس ٠ وقد وصف نابليون فيما بعد هذه المعركة بأنها أكثر المعارك رعبا كما قال ، لقد ظهر

الفرنسيون بمظهر يستحقون عليه النصر ، ولكن الروس على حق
في أن يعتبروا أنفسهم سدا منيعا لا يقهر ٠

لم تصل الامدادات العسكرية التي وعد بها القيصر ، ولم
يحل هذه المشكلة مجلس الشورى التاريخي الذى عقد فى قرية فيلى
فأصدر كوتوزوف أمره بالارتداد ٠ ولكن بييربيزوف ، الذى شهد
معركة بورودينو واشترك فيها ، رأى أن من واجبه البقاء في موسكو
كي يقتل نابليون ويجد بهذا معنى لوجوده ، الذى لم يكن له معنى
من قبل ٠

يدخل نابليون موسكو ويجد الفرنسـيون أنفسهم في قلب
العاصمة فيداعبهم الزهو ويعتمل فى نفوسهم الغرور ، ولكن الحرائق
تشتعل ويعم الخراب فيهب الشعب الروسى ليحارب الغزاة ٠٠ أما
كوتوزوف فيعد العدة لينهال على جيوش نابليون بالضربة القاضية
٠٠ وفعلا سرعان ما يصبح الجيش العظيم واهن العزيمة يعانى الكثير
من الاحتياجات فيرسل نابليون رسولا الى مركز قيادة كورتوزوف
يطلب السلام ، ولكن الروس يرفضون التباحث ٠

وفى خريف عام ١٨١٢ يرتد الجيش الفرنسى عن موسكو سالكا
طريقه نحو الغرب فوق مسالك وعرة بعد أن خسر عددا ضخما من
الضحايا لم يغنم فى مقابله الا بعدد قليل من الأسرى من بينهـم
« بييربيزوف » ٠

أما المعركة الأخيرة فقد كانت فى بيريزينا ٠٠ لم يبق بعدهـا
من الجيش العظيم غير شرذمة تعيسة من الرجال نصف مجمدة من برد
الشـتاء ٠

وهكذا حققت روسيا النصر واحتفلت به بعد أن تقابل كل
الأحباء ٠٠ ووصل بيير الى بيت بولوتسكى حيث وجد « ناتاشا »

مع الأميرة ماريـا كما وجد الصغير نيقولنكا ابن اندريه الذى مات فى الحرب وقد كبر وغدا شابا فارعا ٠

ومن خلف مشاهد الاحتفالات يجىء صوت المؤلف تولستوى العظيم وهو يقول :

« فليصافح جاره كل من يشعر بصوت الخير يدوى فى أعماقه، فالخير هو الفضيلة الحقيقية التى يمكن أن نتخذها شعارا » ٠

● الدابة الانسانية

زولا ـ رنـوار

تحت عنوان « روجون ماكار او التاريخ الطبيعى والاجتماعى لاحـدى الأسر فى عهد الامبراطورية الثـانية » كتب اميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) ٣١ رواية أشهرها :

النهم ـ الدبـوس ـ نانا ـ جرمينال ـ العمل ـ الأرض ـ الدابة الانسانية ـ المال ·

صور زولا حياة هذه الأسرة فى هذا العدد من الروايات كما فعل بلزاك (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) من قبل عنـدما صور مجتمع القرن التاســع عشر الفرنسى فى ١٨ رواية تحت عنــوان « الكوميديا الانسانية » تمثلا بالشاعر الايطالى المعروف دانتى (١٢٦٥ ـ ١٣٢١) الـذى كتب فى ثلاثة أجزاء : الجحيـــم ـ المطهر ـ الفردوس او « الكوميديا الالهية » ·· ونجد فى القرن العشرين من تســتهويه هذه التسمية فيكتب رواية من جزء واحد تحت عنوان « الكوميديا الحيوانية » سنة ١٩٣٠ ، هذا الكاتب هو اندريه دوميزون ·

وكما قدمت روايتان من روايات كوميديا بلزاك الانسانية على الشاشة الفرنسية هما : « اوجينى جرونديه والأب جوريو » اللتان قدمتهما السينما السوفيتية فى فيلم من اخراج سيرجى الكسيف ، قدمت روايتان أيضا لزولا هما : نانا والدابة الانسانية ، والذى اخرج الفيلمين هو « جان رنوار » عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٨ · ثم قدم فيـــلم ثالث من اخراج « روجيه فاديم » هو « النـهم » بطولة « جين فوندا » ·

أما فيلم « الدابة الانسانية » فشانه شأن كل الأفلام الجيدة : ذهب مع الريح ، الحرب والسلام ، الاخوة كارامازوف ، روعة الحب، معبودى الخائن ، قاعدة اللعب ، وداعا للسلاح ، زوربا اليونانى ٠٠ فيه الصدق وفيه الفن ٠

والصدق فى الدابة الانسانية هو الصراع بين الحق والباطل أو بين الحقيقة والخيال ٠٠ ففيلم وصول العربات الى لونشون ، للومبير وفيلم الاشباح لفربار ، يتفوق عليهما فيلم الطيور الكاسرة، لستروهيم ٠٠ فستروهيم يصور الخداع بالخداع كما فعل سترنبرج فى فيلم الزوجة والمهرج ٠

ولكن القطار الذى نراه فى الزوجة والمهرج ، هل هو قطـار حقيقى ، مثل الذى نراه فى الدابة الانسانية أو هو قطار من صنع الخيال !

ان هذا التباعد بين الأسلوب الخيالى عند سترنبرج والاسلوب الواقعى عنـد رنوار يتضح أكثر عنـدما نعقد المقارنة بين أسلوب رنوار وأسلوب واحد مثل ستروهيم أو فويار أو حتى هتشكوك فكل هؤلاء ينتمون الى مدرسة الخيال بينما ينفرد رنوار وحـــده بصب قواعد الواقعية والوقوف فوقها ٠٠ يفسر هذا الأسلوب اهتمـامه بروايات زولا الذى وصل الى أبعد مدى فى الواقعية وهى الطبيعة مذهبه الخاص !

وننتقل من التفرقة بين الواقع والخيال ، هـذه التفرقة التى تمثلت فى استخدام قطـار حقيقى وليس ديكور قطار ، الى شيء آخر هو فى المقام الأول أساس الفن السينمائى ٠٠ يقول أورسون ويلز بمناسبة عرض فيلمه الأخير فولســتاف : « ان كلمة سينمـا أصلها اليونانى كينما ٠٠ وهذه الكلمة معناها حركة ، فالسينما اذن هى « فن الحركة ! » ٠

ورنوار مثل ويلز يهتم بالحركة ٠٠ لذا جعل قطاره ليزون يتحرك . يتحرك بسرعة ١٠٠ كيلو متر فى الساعة ٠٠ وتتحـــرك الكاميرا بالتالى ٢٠٠ كيلو متر فى الساعة ٠

ان فن رنوار السينمائى لا يكتفى بالحركة وحدها فان الرؤية ــ المسموعة ، وهى التطور الذى حدث فى السينما الصامتة بعد أن كانت مرئية فقط ، تتحقق عنده خير تحقيق وبطريقة يكاد ينفـرد بها . فهو يربط الصورة بالصوت ربطا حقيقيا بحيث يتم تسجيل الصوت مع تصوير اللقطات ، سواء كانت هذه اللقطات داخلية تتم فى الأستديو أم خارجية تصور فى الأماكن الحقيقية وسواء كان الصـــوت حوارا يجرى بين الممثلين أم حركة تحدثها الطبيعـــة والأشياء ٠

يبدأ الفيلم بمشهد يبين ليزون أو القطار . وحوله اثنان من العمال ، يختبرانه قبل أن يقوم برحلته الطويلة ٠٠ وهكذا نجـــد أن هذا المشهد الأول يقدم الثلاثى الذى يدور حوله الفيلم كله : جون جابن وجوليان كاريت والقطار ٠٠ ثم تتتابع أحداث الفيلم فنحس بمخرج يقف وراء كل لقطة من اللقطات المتصــــلة يحرك الزوايا والاضاءة والمســـافات والايقـــاع والتحـــركات والنظرات والكلمات ، بقلب وروح يدلان على أن صاحبهما قد عاش حياة هـذا القطاع من الناس الذى يعمل ، واستطاع أن ينفذ الى أعماق أعماقها ٠٠ لقد نقل شريحة حية من الواقع الحى ٠٠ فمثلا فى تصـــويره لظروف هذين العاملين ، جابن وكاريت ، لاحظ الأكل الذى يأكلانه والمكان الذى ينامان فيه والوقت الذى يخلدان فيـــه الى الراحـــة أو الاستراحة ومدى شعورهما بمسئولية العمل الذى يقومان بـــه والظلم الواقع عليهما فى الوقت نفسه ٠٠ لقد اختبر كل ذلك عن

قرب ودراسة وممارسة ٠٠ ويكفي أن نذكر ان السكك الحديدية لم تكن قد أممت بعد ، وكانت عبارة عن شركات خاصة ،للعاملين فيها مشاكلهم ومطالبهم التى هى جزء من مطالب الشـــعب كله فى مختلف القطاعات الأخرى ٠

وعندما كتب زولا عن هذا القطاع اتخذه ركيزة يصور منها حال المجتمع بصفة عامة . مثلما اتخذه رنواز نقطة انطلاق يستهدف بها القضاء على المظالم التى يعيشها مجتمعه ٠٠ لذلك لم يصـــور العمال تصـــويرا مسطحا ، بل عمل جادا وجاهدا على الارتفاع الى مستوى القضية التى يتناولها مثلما ارتفع زولا الى مستواها عند مناقشتها ٠

ان زولا يصور بدقة متناهية حياة الناس اليومية ، يصورها تصويرا لا يرمى من ورائه الى فضح فقـر العامة ولكن ليبرز معالم البؤس التى تطبعها النظم الفاســـدة على نفوس هؤلاء الناس وهو يرى أن الجنس والمال يحركهما قانون الوراثة هما اللذان يحكمان الانسان وهما اللذان يرسمان طريقه ويحددان سلوكه ويضعان نهاية مصيره ٠٠ لذلك نجد أن غريزة القتل التى تسيطر على جاك فى « الدابة الانسانية »هى التى تسيطر على أمه جيرفاز فى «الدبوس» وشقيقه كلود فى العمل وشقيقته ايتيان فى جرمينال ٠

ان زولا يقول كلمته ويمضى ٠٠ تلك الكلمة التى كانت تعد فى هذا الوقت ، بمثابة الحبل الذى يشنق به الكاتب نفسه ٠٠ ومع هذا قالها ولم يجسر أحد على شنقه ، بل حفظ له التاريخ فضله وصنعت له التماثيل من أجل جرأته ٠ ولكن ماذا قال فى كلمتـه هذه ؟ ٠ وماذا كانت النتيجة ؟

تحولت معظم المجتمعات من الوضع الظالم الى الوضع العادل، بعيدا عن تطرف ماركس . نقصد بعيدا عن الشيوعية .

على أن الواقعية التى تمتد الى الطبيعية لا تشكل وحدها رؤية زولا الفنية أو نظرته الاجتماعية والفكرية ، فالخيال يشارك فى هذه الرؤية وتلك النظرة مشاركة تتمثل هنا فى تصوير القطار على اعتبار أنه شخصية حية تصل الى دور البطولة . فالقطار يحمل اسم امرأة ليزون وهو صـــديق حميم له أثره فى حياة باقى الشخصيات التى تتجمع فيه حول قصة واحدة هى فى الحقيقة عبـــارة عن خمس قصص تتكرر فيها الجريمة وتتم فى كل مرة بأداة واحـــدة هى السكين ومكان واحد هو القضبان .

ان النظرة العلمية عند زولا أرحب من النظرة التعبيرية ، والتحليل النفسى عنده أقوى من التصوير الوضعى .

أما جان رنوار فقد استطاع بعبقريته أن يحول هذه النظرة العلمية وهذا التحليل النفسى أو ذلك الأدب الرفيع الى سينمـــا أو كينما ساعده فى ذلك اثنان من المثلين الممتازين هما : جان جابن وجوليان كاريت .

وتبقى كلمة ، نســـتعيرها من جان رنوار . فى رثاء زميله وصديقه جوليان كاريت الذى فقدت السينما الفرنسية بموته ممثلا من أبرع ممثليها الكبار وفنانا يصعب تعويضه وملأ الفراغ الذى تركه : « ان فقدان جوليان كاريت خسارة فادحة . انها خســـارة لى وللسينما الفرنسية وللمسرح الفرنسى كذلك .. ولكى أعبر عما أحس به يكفينى الاعتراف بأنى بغير جوليـــــان كاريت ما كنت أستطيع أن أخرج الوهم الأكبر و الدابة الانسانية و قاعـــــدة اللعب » .. أما أنا فلن أجد ما يعزينى وما يعوضنى عنه .

● **قصة الفيلم**

سيفيرين تعترف لزوجها روبون ، وكيــل محطة الهافر ، بعلاقتها بموران ٠٠ فيقرر روبون على الفور أن يقتل هذا العشيق ٠ وفي القطـــار الذى يســـتقله الزوجـــان يجيء العشيق حسب الموعد الذى كانت عشـــيقته قد حددتـــه له في خطاب سابق على الاعتراف ٠ وهنا تتم الجريمة ، يقتل الزوج العشيق ويلقى بجثته من نافذة القطار ٠٠ ويعود الى مكانه معتقدا هو وزوجته أن الجريمة قد تمت على خير وجه ٠ لكن شاهدا غير متوقع يهددهما ٠٠ فلا يجد الزوج الا أن يشترى صمته بزوجته التى يدفعها بين أحضانه ٠٠ وفي الوقت نفسه يحول عاطفته الى لعب الورق ٠

وتثير العلاقة الجديدة بين الزوجة والشاهد غيرة ابنة عمه ٠ فتقرر أن تقتلهما معا ٠٠ وعندما تفشل تنتحر تحت عجلات القطار ٠

ويتفق العاشقان الجديدان ، بعد أن أصبح الحب ثالثهما ، على قتل الزوج ٠٠ ولكن الزوج يدرك الخيانة فيسرع الى قتل زوجته بنفس الطريقة التى قتل بها من قبل عشيقها الأول بالسكين عند العنق !

ثم تنشأ علاقة أخرى بين جاك ، الشاهد ، وفلومان عشيقة بيكو سائق القطار وزميل جاك ٠٠ ولكن سرعان ما يشـــعر جاك بالغيرة من غريمه بيكو فيدخل معـــه في صراع دموى يدور فوق قضبان القطار وينتهى بموتهما معا تحت عجلاته !

● الغريب
كامى ٠٠ فيسكونتى

●● فى شـــارع بلكور بمدينـة منـدوفى بالجزائر حيث لا تزال بصمات الحياة التى عاشها « كامى » ٠ قام المخرج الايطالى الشهير « فيسكونتى » باخراج رواية « الغريب » للســـينما ٠٠

وقد طلب فيسكونتى الى الروائى الفرنسى عمانويل روبليس صديق كامى أن يعد سيناريو الفيلم ويكتب حواره ٠٠ ولكى يعد روبليس سيناريو الغريب ذهب الى الاستاد الذى كان يلعب فيه كامى كرة القدم الذى قال عنه يوما : ان المكانين اللذين أشعر فى رحابهما بالبراءة هما الاستاد وقد اكتظ بالمتفرجين فى مبـــاراة يوم الأحد ، والمسرح الذى أكن له حبا لا مثيل له فى القوة والتطرف كما ذهب روبلبس الى بيت العائلة الفقير بشـــارع ليون رقم ٨٩ والذى يحمل اليوم ، كسائر شوارع العاصمة الجزائرية اســـم أحد أبطال ثورة التحرير ٠٠ والبيت راجهته متهدمة ، يتكون من طابقين وله سلم قائم مظلم ٠ أما الشارع فتقع على جانبيه المحلات الصغيرة التى تعلوها الشرفات ويمتلىء بالسكان كل مساء يشغلون فراغهم بمشاهدة المارة فى الطريق والجالسين فى المقاهى ٠

انه الحى الذى وصـــفه كامى بقـوله : « طالما فكرت فى غلام

كان يعيش فى أحد الأحياء الفقيرة ٠٠ يا له من حى ويا لمنزله من منزل ! لقد تملكه البيت وسيطر على مشاعره ، وما زالت قدماه تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات السلم بالاحساس المجرد ، وما زالت يداه تهلعان من قضبان الدرابزين هلعا غريزيا لا يقهر ٠٠ وعلى الرغم من مضى ٣٠ عاما على تصوير كامى لهذا البيت فى روايته الا أن الحى لا يزال يحتفظ بالجو نفسه ٠٠ كل ما أزيل هو عربات الترام المفتوحة وقضبانه ٠٠ وكل ما زال هو سطوة الاستعمار الفرنسى البغيض ٠٠ وبقى الجزائريون بعد أن امتلكوا الشارع وما فيه ٠٠ كما استردوا الجزائر وما فيها !

وقد أراد فيسكونتى منذ اللحظة الأولى أن يكون وفيا للنص الأدبى ٠٠ فواجهته صعوبات سريعا ما تغلب عليها ٠٠ فبدلا من الفرنسيين الذين رحلوا استعان فيسكونتى بالكومبارس ٠٠ ولعدم وجود بار بيرو أعد بارا جديدا له نفس الصفات بل ونفس الشخصيات وصنع السجائر التى كان يدخنها ميرسو بطل الرواية٠

وعندما أراد فيسكونتى تصوير المشهد الذى تسبح فيه مارى فى البحر كان الجو شديد البرودة لدرجة أن ماسترويانى وآناكارينا ــ بطلا الفيلم ــ لم يتمكنا من السباحة بالمايوهات فاضطر فيسكونتى الى تصوير بديلين لهما ٠

وعندما جاء دور المشهد الذى يطلق فيه ميرسو رصاصاته الأربع على الرجل الجزائرى اضطر فيسكونتى أيضا الى التوقف تماما عن مواصلة التصوير لأن هذا المشهد ومشاهد كثيرة غيره تحدث فى الرواية أثناء الصيف وفى شهر يونية بالتحديد ٠

ولما كان فيسكونتى قد التزم بالواقعية الصارخة فى تصويره لهذا الفيلم ، ملتصقا التصاقا حرفيا بالرواية ، رأى تأجيل التصوير

حتى يتم كل شيء في الفيلم كما صوره كامي في الرواية ليرى المشاهد في النهاية صورة سينمائية لما قرأه في النص الروائي ٠٠ وحصل فيسكونتي على دوسيهات حكومية يرجع تاريخها الى سنة ١٩٣٧ ، نفس العام الذى بدأ يكتب فيه كامي روايته ٠٠ استخدم هـذه الدوسيهات ليضعها أمام القضـــاة والمحققين والمحامين في مشهد محاكمة ميرسو في قاعة الجنسة بقصر العدالة ٠

وبقيت مشكلتان : قضبان الترام وأقوال والدة كامي ٠٠ أمـا القضبان فقد قرر فيسكونتي وضع قضبان جديدة بدلا من التى أزيلت ٠٠ وأما أقوال والدة كامي فلم تكن وافية ، فهى سيدة عجوز لا تكاد تذكر شيئا من الماضى ٠٠ وقد كانت زوجة كامي بديلة لها في اعطاء بعض المعلومات ٠

وقد بعثت زوجة كامي منذ فترة قصيرة الى عمانويل روبلس بمسرحية لكامي وجدتها بين أوراقه ٠٠ والمسرحية تستمد أحداثهـا من رواية الغريب غير أن تاريخ كتابتها ليس مسجلا ولا هو معروف على وجه التحديد ٠

أما الرواية فتنتهى بهذه العبارة الشهيرة :

« حتى ينتهى كل شيء وحتى أشعر بأن وحدتى أقل قسـوة لا يبقى أمامى الا أن آمل فى تواجد كثير من المتفرجين يوم اعدامى يهتفون فى وجهى بصيحات الحقد والاحتقار ! » ٠

بينما تنتهى المسرحية بهذه الكلمات :

« ـ وانطلق في النهاية نحو اللامبالاة الرخيصة بالعالم ٠٠ يا أيتها الأرض ٠٠ أيتها الأرض الأخوية ٠٠ يا أيتها السعادة ٠٠ سعادة الوجود وسعادة الموت الذى لا مفر منه » ٠

والغريب ان فيسكونتي التقى باربعة من أصدقاء كامي مازالوا يعيشون في شارع بلكور هذا ٠٠ وقد أكدوا له جميعا أن كامي التقط بعض شخصيات الرواية من الواقع ٠٠ ولا تزال هذه الشخصيات الواقعية تعيش في الشارع نفسه ٠٠ فالمصور سوفور جاليرو الذى لم يبال بسماع نبأ وفاة أمه هو نفسه ميرسو الذى لم يبال بموت أمه هو الآخر ٠٠ وشخص آخر قتل أحد الجزائريين وحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر ٠٠ هذا الشخص هوميرسو أيضا الذى قتل أحد الجزائريين وحكم عليه بالاعدام ٠

أما « عمـــا نويل روبليس » كاتب السيناريو فقد وافق فرانسين زوجة كامي على عدم اضافة أى كلمة الى الحوار الذى جاء فى نص الرواية ، الشيء الذى أراده فيسكونتى نفسه منذ البداية٠

ولقد نقل فيسكونتى ضجيج المدينة وأصوات المراكب وأجراس كنيسة سان شارل بالقرب من قصر العدالة وصفارة بائع الجيلاتى وكل شيء من شأنه أن يحول ماسترويانى الى ميرسو !

وذهب فيسكونتى الى أبعد من ذلك ٠٠ فكامى أراد أن يصور ميرسو على أنه انسان نقى وواضح يرفض أن يتحايل أو يتخاذل أو يؤدى دورا هزيلا فى مهزلة الحياة الكبرى ٠٠ لذلك صـــور فيسكونتى كل من حـــول ميرسو على انهم هزليون فى مسرحيـة هزلية ليس فيها انسان واحد جاد غير ميرسو نفسه ٠

يقول فيسكونتى :

لقد ادى ماسترويانى دور ميرسو كما صوره كامى وكمـــا تصورته أنا ٠٠ وماســـترويانى يعجبنى كممثل منذ أن كان فى العشرين من عمره عندما أعطيته دورا صغيرا فى فيلم « كما تحب » ٠٠ كان فقيرا جدا لم تتحسن أحواله الا بعد أن قام بدوره الخطير

فى فيلم « عربة اسمها اللذة » ويومهـــا قلت له لا يكفى أن تتمتع بوجه جميل . لابد لك من العمل والثقـــافة ٠٠ وبالفعل عمل ماستروبانى بصدق وثقف نفسه بعمق وأصبح اليوم نجما كبيرا ٠

وماســـتروبانى أثبت أنه نجم كبير فى فيلم « لذة الحياة » و « طلاق على الطريقة الايطالية » و ٨½ ٠٠ أما فى فيلم « الغريب » فيؤكد فيسكونتى أنه أكثر من نجم كبير لأن شخصيته فى الحياة تشبه شخصية ميرسو كما صورها كامى ٠

ولقد عارضت بعض السلطات العسكرية فى الجزائر تصوير الفيلم ٠٠ ولكن واصف سعدى مدير أفلام القصبة اســـتطاع أن يحصل على تصريح هذه السلطات والسماح لفيسكونتى بتصـــوير الفيلم بل ومده بكل المساعدات التى يحتاج اليها ٠

أما الجزائريون فهم يعتبرون كامى واحدا منهم ويعتقـدون أن رواية الغريب ليست مجرد قصة اغتيال رجل عربى بمسدس أوروبى ٠٠ لأنها أيضا قصة القاتل غير المتعمد والمقتول غير المذنب ٠٠ ان القصة فوق هذا كله انما هى مأســـاة رجل غريب ضائع يعيش فى بلد غريب ضائع هو الآخر ٠

وهنـــا تكمن خطورة هذه الرؤية الخاصة بفيسكونتى ٠٠٠ فميرسو هو فيسكونتى وهو الى حد كبير كامى نفسه ٠٠ ولكنـه أراد أن يعبر عن غربة الانسان الجديدة فى بلده وليس غربـــة شخص بعينه فى بلد بعينه ! ٠٠ لأن كامى جزائرى وليس غريبا عن الجزائر ٠٠ اللهم اذا أراد فيسكونتى أن يرمز الى غربـــة الفرنسيين الذين كانوا يقيمون بالجزائر ، عن طريق الاحتلال ، لاحساسهم بأن هذا البلد ليس وطنهم الشرعى ٠

أن ميرسو بطل « الغريب » شخصية ايجابية ذات فعالية ٠٠

انه المسيح الذى يحتاج اليه عصرنا ·· وهو انسان يريد أن يكون سعيدا على الأرض ·· والصدام الحقيقى فى حياته هو الموت ·· الموت الذى التقى به ثلاث مرات متباينة ·· مرة عند موت أمه ومرة عند موت الرجل الذى قتله والمرة الثالثة عند موته هو ·· وعلى الرغم من أن الرواية قصيرة الا أن فيسكونتى يرى أنها مشحونة بامكانيات سينمائية ضخمة بحيث تعطى العبارة الواحدة على قصرها وايجازها مشهدا سينمائيا طويلا وكاملا ·

وفيسكونتى هو أحد اثنين يخرجان للمسرح فى الوقت الذى يخرجان فيه للسينما ·· هو وكاكويانيس ·· وبينما يسير كاكويانيس فى الخط التعبيرى سواء فى السينما أو فى المسرح . يلتزم فيسكونتى بالخط الواقعى فى الفن الأول والفن السابع معا·

ويرى فيسكونتى أن المخرج السينمائى يختلف تماما عن المخرج المسرحى ويحتاج الى عمل أكثر وفن أعمق ·· فالمخرج فى المسرح يشرح نصا مكتوبا للممثلين ويرشدهم الى طريقة الأداء ·· يلتزم بالنص ولا يخرج عنه ·· أما فى السينما فالمخرج هو عادة مؤلف الفيلم حتى ولو سار طبقا لعمل أدبى مكتوب ·

وفيسكونتى لا يخرج فيلما الا بناء على عمل روائى مكتوب لمؤلف معروف ·· لأنه مثقف أولا ومؤمن بالثقافة بعد ذلك ·

ان رواية الغريب هى الوليد الشرعى لمفهوم العبث الجديد ·· وهى تمثل مأساة الشمس أو الحرارة التى تدفع الغريب الأكبر فى قرننا العشرين أو ميرسو ، بطل الرواية ، تدفعه الى اطلاق أربع طلقات سريعة ·· هذه الطلقات المتتالية التى أوصلته الى العذاب والسجن ثم المحاكمة وأخيرا الى الموت كانت الشرارة الأولى لاتجاه « اللامعقول » فى المسرح لقد علم ميرسو بطل الغريب جيلا بأكمله

.. علمه كيف يتعرف على مصيره .. وعلمه ألا يبالى بالعالم .. وعلمه بعد هذا كله أن الشمس تكون فى بعض الأحيان معتمة !

● **ملخص الرواية أو قصة الفيلم**

ميرسو موظف بسيط فى مكتب بالجزائر .. تصله برقية تحمل نبأ وفاة أمة فى « ملجأ العجائز » بمارنجو التى تبعد ٨٠ كيلو عن مدينة الجزائر .. فيصل الى هناك ويعود بمجرد دفن أمه .. وفى اليوم التالى يلتقى بمارى ، زميلته السابقة بالمكتب ، وسرعان ما يندمج معها وينسى موت أمه .. ومن شرفته التى تطل على الشارع يكتشف رتابة الأيام وآليتها ويكتشف أن شيئا لم يتغير بعد موت أمه ولا حتى هو نفسه وأخيرا يكتشف أن لامعنى لحياته على الاطلاق .. وهكذا يصطدم بجدار الوجود الكثيف وبصورة الانسان الراكدة ..

ويصف ميرسو أو كامى شارع بلكور والبيت الذى يسكن فيه والنماذج البشرية التى تشاركه هذا المسكن الفقير : ريمون وعشيقته وسالامانو وكلبه الذى لايفارقه منذ أن ماتت زوجته ..

ويدعو ريمون ميرسو ومارى بدعوة من صديقه ماسون وزوجته الى رحلة على شاطىء البحر .. وهناك يلتقى ريمون بمجموعة من العرب كان قد احتك بها فى المدينة .. ويدخل فى شجار مع واحد منهم .. ويفض ميرسو هذا الشجار الدامى ولكنه بعد أن يخلو الى نفسه بعيدا عن أصدقائه يلتقى وجها لوجه بالرجل العربى .. وقبل أن يصوب الرجل اليه سكينه الحادة يطلق عليه ميرسو أربع طلقات من مسدسه فيرديه ميتا .. ويقبض على ميرسو ويجرى التحقيق معه ثم يودع السجن .. هو الذى لا يحس بأى شعور يشعر فجأة بأن له أصدقاء أمناء يدافعون عنه .. وهو الذى

لايعرف الحب يجد بلا مقـــدمات آنه محبوب من امرأة تزوره فى السجن ٠٠ وهو الغريب عن العالم يجد مرة واحدة أن العالم يمنحه عنايته ويقف الى جانبه فى ذروة محنته ٠

ويحـكم عليه بالاعـدام ويحثه القس على الاعتراف فيطـرده ويعنفه ويقول لنفسه : ان المحكوم عليـه بالموت هو فى الواقـــع نقيض المنتحر ٠

لقد قتل ميرسو رجلا لايعرفه وهاهو يساق الى الموت من أجل جريمة لم يكن له ذنب فى ارتكابها !

● مون الكبير
فورنييه ·· البيكوكو ؟

●● بعد ان بلغ القرن العشرون عامه الثالث عشر ·· سن المراهقة والانطلاق ·· ظهرت فى الأسواق رواية غريبة على أدب هذا العصر ، ولكنها تعبر عن شباب هذا العصر ·· شباب أوربا الضائع، المدفوع بارادته الى الهلاك ، وان كان لا يزال يعيش وابتسامة تقليدية باردة تموت على شفتيه !

وكما كانت الرواية غريبة ، كان مؤلفها غريبا هو الآخر ·· فاسمه لم تجمعه المطابع من قبل وعمره لم يتعد السابعة والعشرين عندما كتب روايته الوحيدة ، ولم يتعد الثامنة والعشرين عندما مات !

كان اسمه آلان فورنييه وكان اسم روايته « مون الكبير » اما « آلان فورنييه » فقد ولد ليلة الرابع من أكتوبر سنة ١٨٨٦ ومات صباح الثانى والعشرين من سبتمبر سنة ١٩١٤ ·· وبين هذين التاريخين ·· بين ميلاده وموته عاش حياة أقرب الى حياة القلب عندما يداعبه الحب ·· تلك الحياة التى قال عنها بنجمان كونستون « أنها أقرب الى الخيال » ·· وشبهها « بودلير » « بحلم مستمر يلوذ به كل من يريد أن ينفصل عن عالمه ·· »

كان « فورنييه » يحلم ٠٠ وكثيرا ماكان يحلم ٠٠ بالمغامرة والانطلاق والرغبة الملحة فى تشييد حياة الاحلام داخل حياة الانسان والتنقل بين الحياتين كمـــا يتنقل المرء بين حجرتين ٠٠ حتى أنه وصل فى رغبته هذه الى محاولة مزج الحياة الانســـانية بالحياة الرمزية واستخلاص مركب جديد منهما أشبه بحالة انعدام الوزن !

هذه الحالة هى التى صورها فورنييه فى روايته الوحيدة الشهيرة مون الكبير ٠٠ والرواية فى حقيقتها ترجمة ذاتية تمـاما مثل مدام بوفارى ٠٠ حتى أن الروايتين تبـدآن نفس البـداية : تلميذ جديد اسمه أوجوستان مون يلتحق بمدرسة سانت أجاث ولأنه قادم من بعيد يسكن عند مدرسه الذى يمت له بصلة قرابة ٠٠ هذا المدرس له ابن سرعان ما يصادق الزميل الجديد الذى يلقبـه التلاميذ ، لضخامة جسمه بالكبير ٠٠ مون الكبير ! ٠

كان مون الكبير يعيش فى واد وباقى التلاميذ يعيشـــون فى واد آخر ٠ فيما عدا صديقه المخلص فرنسوا الذى كان يراقبه عن بعد ويتابعه عن قرب ويعرف عنه كل شىء ٠٠ الا أن مون يغافل فرنسوا ذات يوم ويســتأجر عربة بجواد أبيض ، ينطلق بهـا الى حيث لايعلم ٠٠ يختفى ثلاثة أيام ، يعود بعــــدها ليواجه الأسئلة والتساؤلات بالصمت والانطواء ٠

وبعد شهرين كاملين يصـــارح مون صديقه فرنسوا بحقيقة المغامرة التى عاشها أو عاش حلمها : قضى ليلة هروبه المفاجىء فى حظيرة مهجورة ٠٠ وفى الصباح المبكر استأنف رحلته الغريبة حتى وصل الى ضيعة يسمونها « الضيعة المسحورة » ٠٠ ســــحرته وأخذته واستحوذت عليه ، تماما مثلما سحرته وأخذته واستحوذت عليه ابنة صاحب الضيعة ايفون دى جاليه ٠٠ حسناء شقراء أهدته

سترة هى التى أكدت فيما بعد أن مغامرته لم تكن حلما رائعا بل حقيقة واقعة وان كانت أقرب الى الخيال ٠٠

وتستأنف الحياة اليومية مسيرتهـا ٠٠ يرحل الشتاء ويحل الربيع ويقـــرر مون أن يستوطن باريس ، طلبا للعلم وبحثا عن محبوبته ايفون ٠٠ ولكن البحث يضنيه فلا يعثر على الفتاة ولايروق له بال لتلقى العلم ، فيعود الى بلده ٠٠ غير أن صـــديقه فرنسوا يكون قد اكتشف ، أثناء غياب مون ، تلك « الضيعة المسحورة » ويكون قد التقى بالعاشقة الكتومة ايفون ٠٠ وهكذا يلعب فرنسوا دور كيوبيد سبب الوصال ومجدده ٠٠ ويتم زواج مون الكبير من ايفون دى جاليه ٠

وينتهى الصيف بانتهاء العلاقة الروحية بين مون وايفون ٠٠ ينطلق مون الى « عالم المغامرة » تاركا ايفون لآلامها العاطفية التى تتسبب فى شحوبها ولآلام الوضع التى تتسبب فى موتها ، بعد أن تكون قد وضعت طفلة ، سرعان ما تكبر وحيدة بلا أم ولا أب ٠

وبعد سنوات يعود الأب ليضـــم ابنته الوحيدة ويغســـلان بالدموع والأنين أحزان وأخطاء السنين !

هذه هى رواية آلان فورنييه فى خطوطها العريضة وملامحهـا الواضحة ٠٠ رواية تنطوى على مضامين فلسفية ونزعات روحية برغم اطارها الوردى ٠٠ لون الأحلام والحب والجراح ٠

فكيف عالجتها السينما الفرنسية ، أو كيف عالجها المخرج غير المعروف « جان ــ جابرييل ألبيكوكو ؟

أول ما يحسب للمخرج أنه وضع يديـه على هيـكل الرواية واستطاع منذ اللقطة الأولى أن يسيطر على الكاميرا ويوجهها توجيها

سينمائيا بعيدا عن العمـــل الروائي وان ظـل ملتصـقا بعناصره الفنية ·

أما « الأسطورة » فهى الهيكل ·· وأما « الطفولة » و « الحلم » و « الغرابة » فهى العناصر ··

والأسطورة شيء يشبه « المعجزة » ويفصـل الدنيا عن واقعها والانسان عن عالمه ·· انه الشيء الذى يولد من الخيال ويموت فى الخيال ، ولكنه يبنى خلال رحلة الحياة قصـــورا من الماء والهواء ·· ومن هنا كانت الطبيعة مهبطه وملهاه ·

لم يكن غريبا اذن أن تداعب الكاميرا نسـيم الليـــل ودفء الصباح ، تحاور القمر بين الأغصان وتراقص الشمس على صفحة الماء ·· وان كانت لم تنس مون وزميله صديقه فرنسوا ولم تنس مون وحبيبته زوجتـــه ايفون . ولم تنس مون وابنته وحيـــدته سيمون ·· صورت خلجاتهـــم ونبراتهـــم وآهاتهم منذ الطفولة السعيدة وأحلام الشباب حتى الغربة والضياع ·

ان « الضيعة المسحورة » هى ملعب الطفولة ·· هى الماضى الذى لايموت ·· وهى الفردوس المفقود الذى سماه « بودلير » فى احدى قصائده « بالفردوس الأخضر » وسماه سارتر فى سن الرشد بالفردوس الظليل ·

وبرغم أن هذا العنصر ·· عنصر الطفولة ، قد تنـــاوله عدد غير قليل من الكتـــاب الفرنســـيين وفى مقدمتهم **هوجو ودوديه وسانت اكسوبيرى** ومن الانجليز **ديكنز وستيفنسون** الا أن فورنييه كان بحق أقدرهم جميعا على تناول هذا الموضـــوع وأجـــدرهم فى معالجتـــه !

فان كانت الرواية قد استطاعت بالكلمات أن تنقلنا الى عالم

غريب فقد نجح الفيلم فى ان ينقل الينا هـذا العالم الغريب ..
والغرابة عنصر حميم الى هذا الكاتب الغريب .. آلان فورنييه ..
نصطدم بها منذ البداية : العنوان نفسه « مون الكبير » ونلتقى بها
على رؤوس الفصول : الهروب . الضيعة المسحورة . الاحتفال
الغريب . البوهيمى فى المدرسة . الظهور المفاجىء . السر الدفين .
ثم نألفها طوال الرواية . حيث تدور أغلب الأحداث أثناء الليل وعند
مطلع الفجر وفى عز الظهيرة .. وهكذا تظهر براعة فورنييه ، ذلك
المصور الذى يلعب بالنـور والظلمة بحيث يؤديان دورا دراميا
ويجعلان من العمل الفنى شيئا قريبا من السحر . شبيها بلوحات
الفنان الهولندى الشهير رمبرانت .

فاذا كانت الطفولة تحيا بالغرابة فهى تعيش فى الأحلام ..
فى تلك « الحياة الأخرى » كمـا قال جيرار دو نرفال ، طالما أن
« الحياة الحقيقية لا وجود لها » كما قال الشاعر الضائع رامبو ! ..

ان فورنييه فى حقيقته انسان مثالى ، حاول أن يطرح مثاليته
على بساط الفن بعد أن فشل فى تطبيقها على أرض الواقـع ..
فشل ميتافيزيقى أرقه وعذبه وكاد أن يقضى على حياته بل قضى
عليها بالفعل وهو لايزال فى عمر الربيع ، ٢٨ عاما نصفها تماما
ينتمى الى القرن التاسع عشر والنصف الآخر ينتمى الى قرننـا
العشرين ..

لم يكن من العبث اذن أن تجىء رواية فورنييه ترجمـة ذاتية
لحياة فورنييه بل كان طبيعيا أن تجىء كل شخصـيات الرواية
وليس مون وحده ، صورة طبق الأصل من فورنييه . ذلك الوعاء
الشفاف الذى يضم فيضا من الحب والنبل والاحساس !

ومع هذا كان فورنييه من هؤلاء الذين يرفضـون السعادة

أو هؤلاء الذين لايقدرون على تحقيقها ٠٠ تماما مثل أنتيجون ابنه التعس الأكبر أوديب ٠

هذه الرؤية الفلسفية لسيكولوجية فورنييه ، استطاع المخرج أن يبرزها عن طريق الشريط السينمائي الذى يشبه فى مجموعه لوحة فاتو المعروفة « الابحار الى سينار » حيث لا شىء فى خلفيه الصورة وحيث كل شىء يحتل أماميتها ٠٠ وكل شىء هنـــا هو « الرحيل » الذى يعتبره فورنييه أروع بكثير من الوصول ٠٠ لأن الوصول الى معناه الندم ومعناه الفناء والخواء والعدم !

وعلى عكس الذين ينتشون من الخمر ، كان فورنييه منتشيا من العطش ٠٠ وكما كان بودلير معلقا بين الله والشـــيطان وكان رامبـــو مقيدا بدنس الارض ، كان فورنييـــه يشعر بالحاجـة الى التندس والتلوث بعد أن كفر بالطهـــر والنقاء ولكنـــه لم ينجح حتى فى هذا ٠

وكان توفيقا من المخرج استخدامه البارع للرمز ٠٠ فالابواب التى تفتح كثيرا ثم تغلق بكثرة انما تمثل الدخول السريع ثم الخروج بأكثر سرعة ، من دنيا السعادة ٠٠ ان الأبواب المغلقة تسد الطريق أمام كل محاولة للهروب وكل بحث عن الخلاص ٠٠ انها ترمز الى المغامرة المرجوة والتى يســـتحيل تحقيقها ٠٠ ولعل « الضـــيعة المسحورة » كانت هى الأمل المنتظر لأنها كانت بلا أبواب على الاطلاق ٠٠ ومع هذا دخلها مون من النافذة ٠٠ كانت « الضيعة المسحورة » تمثل السعادة التى تصادف الانســـان فجـــأة ، ثم لاتلبث أن تذوب فيظل الانسان يبحث عنها دون جدوى بقية عمره ٠٠ انها السعادة المفقودة وهى الأصل فى سبب الوجود !

وعبثا نحاول أن نوجد الأعذار للفيلم « قصة وحوارا » فنجد أن الرواية كانت قد بلغت الشيخوخة قبل أن تتزين على شاشة

السينما ، لأنها تفتقر فى الأصل الى حضور وتجدد شوامخ الروايات العالمية ومع هذا قدم المخرج **جان - جبرييل البيكوكو** بمساعدة المصور **كينتو البيكوكو** والموسيقار جان - **بيير بورتايير** لوحة جميلة ولكن الجمهور لايرغب فى غير الجنس ٠٠ ولهذا لم يحقق الفيلم نجاحا جماهيريا لاعلى المستوى العريض (دور السينما العامة) ولا على المستوى الرفيع (نوادى السينما الخاصة) ٠

وفى لقاء مع المخرج الشاب جان - جبرييل البيكوكو (٣٠ سنة وقت اخراج الفيلم والذى ولد بمدينة « كان » لأسرة ايطالية نزحت الى فرنسا ، هذا السؤال :

● **هل استطاعت السينما أن تبرز « الجو الغريب » الذى يملا الكتاب ؟**

« أعتقد ذلك لأن « الحلم » الذى عاشه آلان فورنييه وعبر عنه فى كتابه ، عشته أنا الآخر وعبرت عنه فى السينما ، وان كان ذلك من خلال كتابه أيضا ٠ لقد استغرق تصوير الفيلم عاما كاملا ، حرصت فيه على أن أصور المناظر الخارجية فى الأماكن الحقيقية التى وقعت فيها الأحداث ٠٠ فى سولونيا وفى ضيعة انجليون بصفة خاصة - كما حرصت على الا يزيد الحوار عما هو موجود بالفعل فى الكتاب ٠ أما المشكلة الوحيدة التى واجهتنى فقد كانت التوصل الى تضمين الفيلم الملون صورا بالأبيض والأسود لهما سحرهما الذى قد يفوق سحر الألوان ٠

● موشيت
برنانو ٠٠ بريسون

★ هل تهتم السينما بتصوير الحقيقة ام بتصوير الواقع ؟

★ كيف تصبح السينما تعبيرا عن روح العصر ؟

بعد ١٧ عاما من اخراج « مذكرات حارس ضيعة » للروائي الشهير « جورج برنانو » (١٨٨٨ ـ ١٩٤٨) عاد روبير بريسون الى أعمال برنانو واختار منها رواية آخرى هي « موشيت » وأخرجها على شاشة السينما الفرنسية ٠

وفي مؤتمر صحفي عقده بريسون انهالت عليه الأسئلة :

★ متى تعرفت الى برنانو ؟

ـ عاد برنانو الى باريس مريضا في صيف ١٩٤٨ قادما من تونس ، فدخل المستشفى وأجريت له عملية جراحيـة ومات ٠٠ وهكذا لم أتعرف اليه ٠٠ ولكنى عرفته من خلال قراءة « مذكرات حارس ضـــيعة » التي كانت منتشرة في ذلك الوقت والتي فازت بجائزة الاكاديمية الفرنسية للرواية عن عام ١٩٣٦ ٠

★ **ولماذا قررت اخراج هذه الرواية للسينما ؟**

ـ **لم يكن اختيارا** ولكنه كان تكليفا ·· **فسعدت لسببين** . **أولهما اخراج** فيلم وثانيهما الاعتماد على عمل جيد وليس أى عمل ·· **وهكذا** قررت أن أخدم الرواية لا أن أخدم نفسى ·

★ **ما الذى شدك فى « مذكرات حارس ضيعة » ؟**

ـ تأثرت فى الحقيقة بتصوير الحارس للعالم الخارجى ·· هذا التصوير الذهنى الخالص الذى يعكس حياته الداخلية فى الوقت نفسه ·· ولذلك حرصت حرصا شديدا على ابراز هذا المعنى فى سيناريو الفيلم ·

★ **ماذا راى المتحمسون لبرنانو فى هذا الفيلم عند عرضه ؟**

ـ أسفوا عليه ·

★ **بالنسبة لحصيلة افلامك فى أى مكان تضع « مذكرات حارس ضيعة » ؟**

ـ وأنا أقوم باخراج الفيلم لازمنى شعور حاد بأنى مثل « **الأعور فى مملكة العمى** » حيث يلتقط الواقع أثناء التحليق . فلا الكاميرا ولا التمثيل ولا الممثلون ولا الاخراج يفيد فى المنهج أو فيما هو ضد المنهج ·

★ **هل تعتقد اذن ان شخصيات برنانو تتطلب فعلا طريقة « عدم التمثيل » ؟**

ـ حقا ·· فهو يعتمد على التصوير وليس على التحليل ·· وهذا بالضبط ما أفعله فى أفلامى ·· ومن هنا التقينا ·· فاذا وجد

التحليل فى أفلامى فهو يجرى على طريقة مصورى البورتريهات ٠٠ أن الجانب اللاواقعى عند برنانو يمتزج دائما بالأسلوب الواقعى عنده ٠٠

★ وبرنانو المسيحى ٠٠ هل هو منحرف ؟ وما معنى الثـــورة عنده ؟

الواقع أننى لم أصل الى دراســـة كاملة لفلسفة برنانو فى الايمـــان ٠

– هل تعتقد أن ياس برنانو هو أساس أعماله ؟

– ان اليأس فى أعماله جانب مسىء فى سلوكه ٠٠ وربما كان القارىء هو الذى يسىء قراءته ٠٠ ولعل الموت عنده هو بداية حياة وليست نهاية لها ٠

★ ولماذا لجأت بعد ١٧ سنة الى رواية أخرى لبرنانو . تخرجها على شاشة السينما ؟

– كنت فى حاجة الى عمل أقدمه للسينما ٠٠ ولم يكن عندى متسع من الوقت حتى أكتب بنفسى هذا العمل ٠ ولما كنت قد قرأت « موشيت » ولما كانت تروق لى كرواية بسيطة أقدمت على اخراجها دون تردد ٠

وانتهى المؤتمر الصحفى ٠٠ وقبـــل أن ينصرف الجميع ، قال لهم بريســـون مبتســـما : « **اظن أنـــكم لم تســـألونى كثيرا عن « موشيت » ؟!**

وكعادته دائما ، لايقع اختيار بريسون على النجوم للاشتراك فى أفلامه . فهو يفضل اختيار الأصدقاء ٠٠ من بين أصدقائه المصور

« جان فيموني » الذى اعطـــاه دور الحارس فى فيلمه الجديد « موشيت » ومن بين صـــديقاته الروائية « مارى سوزينى » التى أعطاها دور زوجة الحارس فى الفيلم نفسه ٠

اما مارى سوزينى فتقول :

« كنت أرى بريسون يوميا لمدة شهر كامل . على الرغم من أن دورى كان قصيرا جدا ولايحتمل أكثر من يـــوم واحـــد ٠٠ ان التمثيل معه ليس لهوا ومرحا ولكنه عمل جاد وشاق ٠٠ وان كان يطلع الممثل منذ البداية على الخطة التى ينوى تنفيذها ٠٠ ومع هذا فممثله مطلوب منه أن يغوص فى التجربة حتى يتمكن من الوصول الى أعلى مستويات الاجادة » ٠

« ولكن ما الذى يدفعنا جميعا الى الاشتراك فى معـــارك بريسون واعتبارها فرصة ذهبية » ؟ ٠

« بالنسبة لى يصبح التردد فى قبول العمل مع بريسون او العمل فى السينما على الاطلاق أمرا مشروعا ٠٠ فانا لا اتمتع بوجه جميل ٠٠ خاصة على الشاشة ، بحيث يصعب على أبرع المصورين اظهاره على غير حقيقته ويصعب على أفضل المتخصصين فى الماكياج تجميله ٠٠ ومع هذا قبلت العمل مع بريسون مؤمنة بنجاحى فى تنفيذ ما يطلبه منى ٠٠ فهو مرشد على قدر كبير من الكفاءة ، كما أنه يتمتع بما يسمى « السحر » ٠

ولكن بريسون يحتفظ دائما بالمسافة بينه وبين الآخرين ٠٠ فهو معتز بنفسه ، واثق منها ٠٠ وهو عندما يقوم بتنفيذ شىء ما لغيره فانه يتعامل معه بتواضع شديد ٠٠ داخل البلاتوه تراه صامتا منعزلا ٠٠ يعمل دائما بالنهـــار ٠٠ ويدرك تمـــاما أن السينما هى عمل جماعى لايتعارض مطلقا مع صمته وانعزاله ٠

وبريسون يرفض طريقة الشرح ·· فهو لايشرح لأحد من الممثلين أبعاد الشخصية التي يقوم بهـا متعمدا أن يتركه يتفهـم الدور ويؤديه كما يتراءى له ·· هذه الطريقة تجعل الأداء فى منتهى الصعوبة خاصة بالنسبة للذين لم يعتادوها ·· ولهذا فان الممثل يجد نفسه مضطرا للنظر الى بريسون وليس الى الكاميرا ·· ومع هذا فان بريسون يتمتع بحصيلة هائلة من الصبر أمام تجــارب الممثل واعادة اللقطة أكثر من مرة ، الشيء الذى يشجع الممثل على محاولة الوصول الى قمة الاداء فى الوقت الذى يدفعه الى الخجل ·· وما يزيد من خجل الممثل هو أداء بريســـون لأى دور وبمختلف الطرق أداء كاملا متكاملا من أول محاولة ·· وهى لاتعد محــاولة بالنسبة له ، فهى فى الواقع صورة نهائية لاتحتاج الى رتوش ·

وكثيرا مايردد بريسون قائلا : « **هذا خطأ اذن فهو حق** » ·· ذلك أن الممثل اما أن يكون أو لايكون احد شخصيات برنانو ·· فبريسون يريد من الممثل أن يطلق صوته هو ليعبر عن صوت الشخصية التى يتقمصها ·· فهو يرى « **أن لكل انســـان مأساته وأن كل الناس مشتركون في مأساة واحدة هي مأساة الوجود** ·· » ولذلك فان التعبير عن المأساة الذاتية من شأنه أن ينخلع على مأساة أى شخصية من شخصيات برنانو أو غير برنانو ·

هذا الواقع الذى يتراءى لبريســـون هو فى الحقيقة واقـــع موضوعى وغير موضوعى فى الوقت نفسه ·· ولكن اذا كان الكائن هو « موضوع فكرة » بالنسبة للفيلسوف فهو بالنسبة لبريســـون « موضوع » فحسب ·· بلا تجريد ولا تجســـيد ولا رمز ·· هـــذا الكائن الذى يتفرد بذاتيته ويندمج فى الذوات الأخرى يخرج عن ذاته ويعود اليها أبدا . يتقمص شخصية غيره ويظل دائما محتفظا بنفسه ·· هذا الكائن هو « بريسون » وهو بالتالى ممثلوه ·· وهى طريقة ينفرد بها بريسون ويتربع على عرشها ·

ان الصفعة القوية التى يتلقاها الممثل من شأنها أن تخرجه عن طوقه وفى الوقت نفسه تخلع القناع الذى يرتديه ·· ان الذى يريده بريسون من ممثله اذن هو أن يكون ذاتيا وموضوعيا فى وقت واحد وبنفس القدر وعلى نفس المستوى ·

وعندما يهيىء « بريسون » الجو لتصوير اللقطة لايدرى الممثل بنفسه ولا يعرف أين هو ولا ماذا يفعل ·· انه « يخرج من جلده » ليلبس جلد الشخصية التى يؤديها ·

ومن هنا تصبح التجربة مثيرة بالنسبة لمن يعمل مع بريسون ·· بريسون الذى يصنع عمله (الاخراج) من الاقتراب الشديد والالتصاق الحاد بالعمل الأصلى (القصة) ، ويصنع هذا العمل الأصلى من عمله العميق ·· هذا التبادل الرائع لايتم الا فى بلاتوه « بريسون » وحده ودون غيره من المخرجين ··

ان « بريسون » يبحث أساسا عن خبايا الانسان وخفاياه ·· وهو لايبحث عن الرزيلة عنده أو عن جوانبه الهزيلة ـ مع علمه بوجودها ـ ولكنه يبحث عن الفضيلة عنده وعن جوانبه الرفيعة ·· ولايفوته أبدا أن يرعاه بالعطف والرحمة لاحساسه الدائم بأنه حتما سيموت ·

سئل « بريسون » يوما هذا السؤال :

« متى تنتهى من فيلمك وأين تتوقف ؟ » ·· فأجاب قائلا : « من الصعب تحديد ذلك فانا نفسى وبصدق لا اعرف شيئا على وجه التحديد » ·

وهذا صحيح فالذين يعملون مع بريسون يدركون عن قرب مقدار الدقة التى يمد بها اللقطة ويختار بها زاوية الكاميرا ويحدد بها حركات الممثلين وتحركاتهم ويستقر بها على أقل تفصيلات

ثم هـــو لا يهتم بعد ذلك كله بالديكـــورات أو المساحات الكبيرة والمسافات الهـــائلة ٠٠ انه يهتم فعلا بالموســيقى التصـــويرية المصاحبة للعرض كله . سواء كانت مؤلفة خصيصا للفيلم أو من اختيار، ٠٠ وفي حالة الاختيار فانه دائمـا ما يختار ســيمفونيات أو مقطوعات لكبار الموسيقيين ٠

ودائما ما تبدأ أفلام بريسون بالموسيقى ٠٠ وهو يستخدمها فى تركيز فكرة الفيلم وعرض هذه الفكرة منذ البداية ٠٠ ففيلم « المحكوم عليه بالاعدام » يبدأ بلحن جنائزى ينشـده القسـاوسه داخل كنيسة ٠٠ وفيلم « صدفة بالتازار » ـ الذى يقوم ببطولته حمار ـ يبدأ بسوناتا تجمع بين الحزن والمرح ٠٠ أما فيلم «موشيت» فيبدأ بموسيقى احتفالات النصر ٠٠ موســيقى الفيلم الأول لموزار والثانى لشوبير والأخير لفردى ٠

الموسيقى اذن هى مفتاح العمـل الفنى عند بريسون يمنحه للمتفرج منذ اللحظة الأولى ٠٠ وعلى المتفرج بعد ذلك أن يدير هذا المفتاح فى عقله ليفتح به نوافذ العمل جميعها ٠

مثلا يكتفى برنانو بتصوير البؤس فى روايتـــه موشيت . أما بريسون فيصور أسبابه ونتائجه ٠٠ يصور الجو العام المحيط بالبؤس ويغوص فى حياة الشخصيات مصورا الجو الخاص له ٠٠ كل هذا ليصل فى النهاية الى ابراز معنى « هذا الشىء الذى يسميه السادة الأفاضل الخطيئة أو الألم » ٠

وهكذا يكشف بريسون عن كل أبعاد القضية وكل أطرافها وجوانبها لتتجمع لديه أخيرا صورة واقعية كاملة لدرامـا ريفية من نوع خاص ٠

دراما ريفية من نوع خاص لأن برنانو ليس هو زولا وليس

هو بيروشون ·· ولذلك سميت روايته **دراما ريفية** ولم يطلق عليها « **واقعية ريفية** » لأنه لايهتم بالواقع شأنه شأن بريسون ·· اهتمامهما الواحد ينصب على حقيقة واحدة ·· هذه الحقيقة ليست هى الواقع ولاما وراء الواقع ··

ان بريسون يركز اهتمامه ليس فقط على الموسيقى ولكنه يرتدى أيضا ثوب المصور الفنان ، بحيث تتم كل لقطة فى اطار خاص بها وكأنها لوحة بريشة المصور الشهير ماتيس ·· والممثل عند بريسون ليس الا لونا يستخدم فى تلوين اللوحة ·

والغريب أن بريسون سلك فى هذا الفيلم الجديد «موشيت» سلوكا لم يسلكه من قبل ·· فقد لجأ الى « تعصير » الرواية ·· أحل السيارات محل الجياد ، وصوت الموتورات بدلا من صوت السياط ·· كما نقل الأحداث من القرية الى المدينة ·· كل هذا ليبين أن البؤس لايزال موجودا على الرغم من تغيير الأوضاع وبالرغم من مرور السنين ·

ويجىء الفيلم فى النهاية عنيفا ومثيرا وجنسيا !

ثلاث فتيات يتنزهن بجوار سور طويل فى أول أيام الربيع ·· من بينهن الصغيرة « موشيت » بشفتيها الغليظتين وصدرها الناهد وجوربها الأسود الذى يرتفع حتى فخذها فيكشف عن التقابل بينه وبين الجسد الأبيض البض كلما ازاحت نفحة الهواء الرطيب الجزء الأسفل من الجونلة الواسعة ·

وهكذا تتركز الكاميرا على تلك الفتاة المراهقة « موشيت » والتى تحمل بين جنبات شخصيتها المضطربة الخائفة القلقة حيوانا جاء متخفيا فى رحيق الأزهار المتفتحة ·· أزهار الربيع أو ربيع العمر الناضج ·

الحالة كما هو واضح ، هى حالة الخوف والجنس أو الخوف من الجنس أو الجنس الذى يصحبه الخوف فى بداية نضجه ٠

وهنا ، وهنا فقط يختلف بريســـون مع برنانو ٠ فبرنانو يصور الخوف والجنس فى روايته بحذر وحساسية وشفقه بـل وباحترام وقداسة من بعض الزوايا ٠٠ أما بريسون فيستدعى الحب ، حليف الجنس ، ليختلجا جنبا الى جنب فى قلب الفتـــاة المراهقة وفى جسدها ٠ ولم ينس بريسون أن يستدعى فوق ذلك مستلزمات الحالة الوجدانية والشعورية من عاطفة واغراء ورغبـة وجاذبية ، ليكمل بها الصورة ٠٠ صـــــورة الخوف والجنس على مستوياته الثلاثة التى ذكرناها ٠

هذه المعطيات الجسدية المضطربة تكشف عن الحياة القلقة فوق سطح هذه الأرض البائسة ٠٠ أرض موشيت وكل ما عداها من البشر ٠

ان موشيت تكاد تكون رمزا ، فهى ضحية ٠٠ ضحية الطين والوحل أو ضحية الفقر ٠٠ انها صيد طريد ، لا لأنهـــا بائسة ووحيدة ولكن لأن الشر من طبيعـــة الكائنات أو أن الشر كامن فى الوجود ٠

ان فخ الصياد يصبح فخـــا ميتافيزيقيا ٠٠ وتغلق الدوائر أو ينتهى الفيلم على صوت جرس يدندن بعيدا فى الفراغ ٠

هل هو المنقذ ٠٠ هل هو المخلص ؟ هل هو الوعد ٠٠ هل هو الوعيد ؟

هل هو الانتظار ٠٠ هل هو اللامبالاة ؟

هل هو الحقيقة ٠٠ هل هو الواقع ؟

ماذا هو اذن ؟!

هو ضرب من ضروب فلسفة بريسون فى السينما الجديدة .
بريسون . روبير : سبعة أفلام ونصف . خصلة طويلة من الشعر الأبيض . آلاف المعجبين . أسطورة غامضة . شقة تطل على نهر السين . عيون زرق . بيت فى الريف . ارادة قوية . يدان مسحوبتان وفى حركة دائمة ثم « **صدفة بالتازار** » .

وصدفة بالتازار هو آخر أفلام روبير بريسون .

قال عنه « جان ـ لوك جودار » :

« من سيشاهده ولم تكن لديه فكرة واضحة عن السينما . سيبهر .. لأن هذا الفيلم هو العالم فى ساعة ونصف ســاعة . العالم منذ الطفولة حتى الموت .. »

وقال لوى ماى : « يمكننا أن نؤكد تقــدم هذا الفيــلم على السينما الحالية ، وأنه يسبق عصره » .

وقالت مارجريت دورا :

« أحسست وأنا أشاهد « صدفة بالتازار » أننى فى سينما لم توجد من قبل . سينما تتسم بالكثافة ، هذه الكثافة هى كثافة الفــكرة » .

والآن .. ماذا لو وقفنا قليلا عند « صدفة بالتازار » ؟

ان بريسون ظل يفكر فى هذا الفيلم طوال خمسة عشر ربيعا ، لأنه كان يشرع فى العمل ثم يتوقف ثم يشرع من جديد ثم يهجر المشروع الى مشروع آخر غيره ثم يعاود التفكير فيه وهكذا .. الى أن تفرغ له وفرغ منه بعد أن مارسه طويلا وعاش فيه بعمق .

وفكرة الفيلم تدور حول « **رأس حمار** » كتلك التى تزين جدران المعابد والكنائس والكاتدرائيات ، والتى ورد ذكرها بالكتاب المقدس والعهدين القديم والجديد ·· ولعل الشكل الجمالى لرأس الحمار هو الذى أغرى بريسون فأعطاه دور البطولة ، هذا البطل يمثل الصفاء والبساطة والقناعة والرضا ، بينما تقف فى مواجهته نماذج انسانية مختلفة الألوان ·· نموذج الكبرياء ونموذج الدهاء ، ونموذج البخل ونموذج العنف ·· وكلهـــا نمــاذج تمثل جانب الرذيلة فى الانسان ، وهو الجانب الغالب الذى تقابله فضـــائل الحيوانات الأليفة منها على الاقل ·· حقا ، فللحمار عقـــل وقلب وروح ، ولم يفعل بريسون فى فيلمه أكثر من توضـــيح الجانب الانسانى فى الحيوان والجانب الحيوانى فى الانســـان أو بتعبير آخر انسانية الحيوان وحيوانية الانسان ، أو بتعبير ثالث الانسان والحيوان الانسان !

ان رؤية مثل هذه الرواية الغريبة والجريئة معا لابد وأن تنبع من صميم الفنان بعيدا عن التأثر المكتسب والانفعال الوقتى العارض ·· وبريسون كفنان كبير يخضع لهذه الضرورة ، ولكنه يخضعها بدوره فارضا عليها أبعاد شخصيته ·· فرؤيتـــه تنبع من أعماقه وتجربته تتم فى ضوء كثافته وابتكاراته ·

ولأنه وضع نفسه فى هذا العمل ولأنه صب فيه كل ما عنده من جديد ، جاء الفيلم مختلفا عن أفلامه السابقة وان كان خطوة الى الأمام فى الطريق نفسه··هذا الطريق الذى بدأه عام ١٩٣٤ بفيلم « شئون الدولة » والذى يصور فى ثلاثة آيام حياة ديكتاتور خيالى ، كان طريقا مغايرا لوجهتـه الأولى ·· فالمصـــور الناجح « روبير بريسون » يجد نفسه فجأة بين أموال صديقه رولان بزوز الذى يشجعه على ممارسة حبه الأول : السينما ، وهجر حبه الواهم: التصوير ·· وهكذا جاء الى السينما مخرجا وكاتبا للســـيناريو

ومكتشفا للوجـــوه الجديدة ومتعمقا فى دراسة الفن السابع خلال الحرب العالمية الثانية · ولكنه أدرك أن السينما كالتصوير كلاهما ليس فنا وأن الفن وليد اللحظة ·· الا أنه تعلم من التصوير شيئا هاما أفاده فى السينما ، تعلم أن الأشـــياء لاتوجد فى ذاتها ولكن العلاقة بينها هى التى تحقق وجودها ·

بهذا المفهوم الفلسفى للفن كتب بريسون سيناريو أوحى اليه بفكرته بروكبرجيه الاب وعهد الى جان جيرودو بكتابة الحوار ثم قام باخراج الفيلم الذى أسماه ملائكة الخطيئة ·

ولعل هذا العنوان يحيلنا الى فيلم « الراهبة » لجاك ريفات ففيلم ١٩٤٣ وفيلم ١٩٦٦ كلاهما يتناول موضـــوعا واحـدا هو « ســقوط الراهبــات » بصفة خاصــة و « ســقوط رجال الدين » بوجه عام ·

والغريب بعد ذلك أن يكرم فيلم بريسون رغم مستواه الفنى الذى لايصل الى مستوى فيلم ريفات الذى حجب عن النور برغم ثورة المثقفين والمفكرين ، برغم انقضاء ثلاثة وعشرين عاما من التقدم على كتابة الرواية · ربما كان حظ ملائكة الخطيئة أسعد من حظ الراهبة بفضل جهود جيرودو الذى تمكن ، وهو رجل المسرح ، من تحطيم الأسوار الشائكة التى كانت تحاصر السينما فى ذلك الوقت وتسجنها داخل قوقعة الواقعية فى الأدب والتقليدية فى الفن ·

بعد ملائكة الخطيئة وفى الموسم التالى مباشرة قدم بريســون نســاء غابة بولونيا وهو فيــلم مأخوذ عن رواية ديدرو « جاك القدرى » (١٧٧٣) التى تحكى مغامرات جاك الخادم وسيده خلال رحلاتهما المتعددة ·· والمغامرات ليست هى الأساس فى القصــة ولكن التحرر الدينى والثواب والعقاب والقضاء والقدر هى مفاتيح

العمل الفني . هي المدار الذى تدور فيه الشخصيتان الرئيسيتان تحكمهما عبارة تتردد طوال الرواية :

« ما يصيبنا من خير او شر هنا فى الارض كتب علينا منذ الازل هناك فى السماء » :

ولأول مرة فى تاريخ الأدب نجد الشعب وقد احتل مكانا رئيسيا بعد أن كان يذكر على الهامش . وبعد أن كان وسيلة لاغاية .

ان من الظلم بمكان ذكر الأدب البروليتارى دون ذكر اسم ديدرو ، بل ووضعه على رأس قائمة « أدباء الشعب » .

وفى عام ١٩٥٠ أخرج بريسون فيلم مذكرات بستانى عن قصة لبرنانو كلفه اخلاصه لروح الكتاب رفض السيناريو الذى استغرق اعداده لحساب الاتحاد العام للسينما عاما كاملا .

وترجع أهمية هذا الفيلم بالنسبة لمهنة بريسون الجديدة الى فض النزاع القائم بين التمسك بالممثلين المحترفين ورفض الممثلين الناشئين والوصول الى حل ارتضاه المخرج الكبير .. هذا الحل هو التعاون مع الممثلين الهواة سواء كانوا من المشاهير أو المبتدئين .. فطريقته فى الاخراج هى الانطلاق دون التقيد بخطة سابقة رغم وجودها . وطريقته فى تحريك الممثلين هى اطلاق العنان لهم حتى يكشفوا عن أعماقهم دون التوقف عند ضروب التقليد والمحاكاة .. ان اختياره لأبطال أفلامه يتم بالطريقة التى يختار بها موضوعات هذه الافلام .. بالحدس والاحساس الداخلى والادراك اللاشعورى، فاذا ما وفق فى الاختيار ترك الفرصة للمفاجآت تلعب لعبة النهاية ، أى تقود العمل والعاملين فيه الى نهاية المطاف ،والعاملون فيه يخضعون فقط لما يسميه بريسون الالقاء الأبيض .

هذه النظرية التى لا يهتم بها رجال المسرح هى عنصر حيوى

فى السينما ، والسينما الجديدة بصفة خاصة . فالأقوال كالافعال يجب أن تكون أوتوماتيكية بعيدة عن التفكير والتعقل ، بعيـــدة عن الافتعال والانفعال بحيث تملأ ثلاثة ارباع العمل السينمائى ذلك أنها قبل كل شىء تسبح فى ايقاع داخلى يفيض بالتلقائيـــة ويفترش أرض الايحاء بمؤثراته الموسيقية وتأثيره النفسى .

وعلى النقيض من كارل درير ، نجد بريسون ، فدرير يستخدم طرق المسرح وأدواته . ويغوص فى شخصياته ليستخرج منهـــا دفائنها دون الاهتمام بمظاهرها الخارجية .. ودرير يفعل هـــذا معتمدا على مؤثرات الصوت والحركة وايماءات الممثلين وكلهـــا أشياء يهملها بريسون ولا يسمح لها بالمساهمة فى جزء من أعماله .. هذا التناقض الحاد بين أسلوب بريسون وأسلوب درير يتضح فى طريقة تناوله لموضوع جان دارك الذى نفذه كل منهما على الشاشة فى فيلم يحمل اسم المجاهدة الفرنسية الشهيدة .

انتهى بريسون من فيلمه عام ١٩٦٢ ولأسباب مالية جـــاء الفيلم قصيرا بالنسبة لأفلامه الأخرى .. وبالاضافة الى هـــذه الأسباب يؤكد بريسون أنه تعمد هذا القصر لأن القضـــية فى السينما عادة ما تكون باعثة على الملل فى صدر الجمهور ، حتى ولو كانت القضية تتعلق بشخصية محبوبة مثل جان دارك .

جاء الفيلم قصيرا ولكنه بدا محكما ومخدوما ومصورا فى أماكن الأحداث الحقيقية مما أضفى جوا تاريخيا وصادقا على الفيلم فى مضمونه ووضعه فى مكان أرفع بالنسبة لفيلم درير .

وقبل جان دارك بست سنوات وبعد مذكرات بسنانى بست سنوات أيضا ، قدم بريسون فيلم هروب سجين ، عن ترجمـــة ذاتية لأندريه دوفيني نشرت بجريدة الفيجارو الأدبية عام ١٩٥٦ .. هذه التجربة الشخصية لدوفيني أوحت الى بريسون بموضوع

سيناريو كتبه فى الوقت الذى كانت تنشر فيه القصـــة ، وانتهى منه قبل أن ينتهى نشرها وعندما أطلع دوفيني على السيناريو صاح قائلا : كم هو حقيقى ٠

وصيحة كهذه تؤكد ان الحقيقة والواقع ليسا شيئا واحدا . فبريسون لم يكتف بالحقيقه ولكنه سعى نحو الواقع يستمد منـه اكتمال رؤيته الفنية ، عاش فى سجن مونلوك داخل زنزانـــة دوفيني وتردد على فناء السجن وطريق الدورية وبرج المراقبـــة وكل المنطقة المحيطة به ، حتى انتهى الى حالة اندماج مع الشخصية الحقيقية تشبه الاندماج فى حالة تناسخ الأرواح ٠

يقول بريسون : عرفت الأسر والوحدة وكنت أعرف الضوضاء والضجيج ! ان مؤلف الفيلم لا يجب أن يكون عازفا فى فرقـــة موسيقية ولا يجب أن يعيش فى الفراغ ٠٠ لابد وأن يكون خالقا منذ البداية ٠

والآن وبعد صدفة بالتازار يعود بريسون الى الصمت ، ولكنه الصمت الحى ككل مرة ، فهو يفكر فى ثلاثة مشروعـــات فى وقت واحد ، الأول رواية أميرة كليف لأديبة القرن السابع عشر مدام دولافايت ، والثانى اينياس دولويولا والثالث لونسولو والبحيرة٠

هذه هى السينما الجديدة كما يراها روبير بريسون ، روبير بريسون الذى يحتل مكانا متفردا أو منفردا فى عالم السينما ، كما قال عنه جان كوكتو وشارلى شابلن وباستور كيتون ٠٠ أما هو فيقول عن نفسه : أنا لا احس بانى مخرج ولا سينمائى ٠٠ اضطررت للتوقف عن ممارسة التصوير ، ووجدت نفسى غارقـــا فى الفراغ ، فاتجهت الى عمـــل يدوى هـــانذا احس فيه بغرقى النهائى » ٠



● مسرحيون ...

في السينما



● فولستاف شكسبير
أورسون ويلز

●● تحت عنوان « الأجراس تدق في منتصف الليل » قدم اورسون ويلز عام ١٩٦٠ في دبلن مونتاجا سينمائيا مكونا من عدة مشاهد اخذها من بعض المسرحيات الشهيرة لشيكسبير وهى مسرحيات : هنرى الرابع وريتشارد الثانى وهنرى الخامس وزوجات وندسور المرحات ٠

وفي عام ١٩٦٥ قدم فيلما في اسبانيا استوحى أحداثه من هذا الموضوع ٠

واخيرا يقدم اورسون ويلز هذا الموضوع نفسه للمرة الثالثة ولكن على شاشة السينما الفرنسية وتحت عنوان « فولستاف » ٠

يقول ويلز : الفيلم ليس فيه كلمة واحدة من عندى . فكل الكلام لوليم شيكسبير ، وأنا لم أفعل أكثر من تجميع هذا الكلام . انه نص سينمائى كتبه شكسبير ٠٠ أما فولستاف بطل الفيلم فهو شخصية شهيرة لنبيل مرح مترهل هو الأمير هال الذى أصبح فيما بعد هنرى الخامس ، لم يكن يشبه جون أولد كاسل الحقيقى ولا جون فولستاف التاريخى الذى أخذ منه اسم فولستاف ٠

وأما ريتشارد الثانى ١٣٦٧ ـ ١٤٠٠ فهو ملك انجلترا فى

الفترة ما بين ١٣٧٧ ـ ١٣٩٩ ، وهو ابن ادوارد · اجتمع بالفلاحين أثناء ثورتهم عام ١٣٨١ بقيادة قوات تايلز وكسب ولاءهم وضمهم الى صفوفه · فرض استقلاله بالحكم عام ١٣٨١ وطارد فريقـا من البارونات ، وفى أثناء انشـغاله بمطاردتهم عاد ابن عمه ، هنرى أوبولنجبروك ، الى انجلترا وأجبـره على النزول عن العرش وتوج نفسه ملكا باسم هنرى الرابع ·

وهنرى الرابع ١٣٦٧ ـ ١٤١٣ حكم فى الفترة ما بين ١٣٩٩ حتى وفاته ، وهو ابن يوحنا جونت ومؤسس أسرة لانكسـتر الحاكمة ، تمسك بامتيازات التاج فى وجه المعارضة البرلمانية ولكنه ترك العرش مدينا بمبالغ طائلة نتيجة لبزخه واسرافه ومجونه ·

وتولى الحكم من بعده ابنه الأخير هال أوهنرى الخامس ١٣٨٧ ـ ١٤٢٢ الذى حكم فى الفترة ما بين ١٤١٣ وحتى وفاته · قـاد وهو أمير جيوشا ضد جلندوور فى احراز النصر الملكى على البرسيين غزا فرنسا عام ١٤١٥ وبهذا أشعل حرب المائة سنة مرة أخرى · فتح نورماندى عام ١٤١٧ حتى ١٤١٩ وتزوج من كاترين فالو فى العام التالى وبالرغم مما أبداه من طيش ، فقد حكم بعدل وأعـاد النظام المدنى ودعا الى القومية واسـتطاع بفضل روحه المرحـة وعبقريته العسكرية وعنايته بعاثرى الحظ من رعاياه أن يصـبح بطلا شعبيا ، بالرغم من أن حروبه أثقلت التاج بالديون ·

والفيلم لا يصور حياة وموت فولستاف فقط ، بل يحكى قصة ذات أبعاد ثلاثة ، البعد الأول هو الملك الغاصب هنرى الرابع ، والثانى ابنه هنرى الخامس الذى توج ملكا بعد موت أبيه ، وتخلى عن لحاشية الفاسدة محاولا أن يحيا حياة قومية ، والثالث هـو فولستاف مضحك الملك الذى تتجسد فى شـخصه فكرة انجلترا

الجديدة ، انجلترا التى كانت تبدو فى ذلك الحين مجرد فكرة أو حلم بعيد المنال ٠

ان فولستاف ليس مجرد شخصية بسيطة عادية ولكنه يمثل قيمة انسانية كبرى هى قيمة الخير ٠٠ صحيح أن له أخطاء لانه من البشر ولكنها أخطاء اذا قيست بأخطاء الآخرين بدت وكأنها قطرات فى بحر عميق ٠٠ عميق الى أقصى حد ٠ وعلى هذا فان الخير الذى يقدمه يشبه الخبز والماء وهما جناحا الكائن الحى ٠فولستاف يتمتع بروح مرحة تميل الى الفكاهة والمداعبة ، الا أن الطهر الزائد والنقاء الفائض يذيبان هـذا المرح وتلك المداعبة فى قيمة انسانية واحدة هى الطيبة التى كثيرا ما تؤدى بصاحبها الى الموت ٠

والذى يموت ليس فولستاف وحده ولكنها انجلترا الجديدة أيضا ٠٠ تموت بموته ٠٠ تموت مخدوعة كما مات فولستاف ٠

وهكذا يغلب الطابع التراجيدى على الطابع الكوميدى ، خاصة فى تلك النهاية المؤسية التى هى عماد الفيلم كله والتى تتمثـل فى تخلى فولستاف وسقوطه ٠٠ تخليه بسـبب خيانة الملك له وسقوطه نتيجة ما فى أعماقه من روح طيبة ٠٠ فهنرى الخامس قد غيره التاج ولم يعد هو الانسان القديم ، بل لم يعد هو الانسان على الاطلاق ، لأنه أحس بالعظمة عندما أحس أنه الملك ، والتـاج له مفعول السحر وله فحيح الغرور ! ٠

يخون الأمير الشرعى هنرى الخامس فولستاف الرجل الطيب ٠٠ حتى يخدع الجميع بأنه أتى بعمل بطولى يخدم انجلترا ٠

وهكذا نجد أن أورسون ويلز عندمـا جمع هذه الأعمال المتفرقة لشيكسبير وربطها جميعا بشخصية فولستاف ، انما أراد أن يعطيها مفهوما جديدا ودلالة مغايرة بعد أن تناولها تناولا حديثـا

مما جعل المشاهدين يلتقون بعمل لشكسبير لم يلتقوا به من قبل لم يكتبه شيكسبير نفسه أو على الأقل لم يكتبه بهذه الصورة .

ان أورسون ويلز يهتم بالايقاع الموسيقى فى أفلامه اهتماما صارخا ، لأنه يرى أن الناحية المرئية فى السينما تقودها الأشكال الموسيقية والشاعرية .. تلك الأشكال التى باستطاعتها أن تحقق الايقاع التصويرى .. وهو الايقاع الذى يجب ـ كما يقول أورسون ويلز ـ أن يسود الفيلم كله ولا تقف حدته للحظة واحدة ، على أن يكون بسيطا سلسا لا تباطؤ فيه ولا تثاقل وان كان دائما ايقاعا داخليا ينبعث من داخل الحدث السينمائى ولا يفرض عليه من الخارج .

وكما يهتم ويلز بالموسيقى يهتم كذلك بالفنون التشكيلية باعتبارها فنونا مرئية تتفق وطبيعة السينما بل وتشارك فى تعميق الجانب المرئى وتجسيده ، الى جانب استخدامها فى التعبير والرمز والايحاء وأحيانا فى فكرة « المعادل الموضوعى » التى لا يزال ويلز يؤمن بها ويطبقها فى أفلامه المتقدمة .

يقول ويلز : أحاول الآن فى أفلامى ألا أستخدم المفاجآت التكنيكية التى تصدم المتفرج وفى الوقت نفسه أحاول أن أستبدل بها وحدة الشكل السينمائى الحقيقى وهو الشكل الموسيقى ... والسينما هى الفخ الذى يقع فيه أى عمل أدبى لا يحتوى على مقومات خالصة . فالرواية أو المسرحية أو القصة القصيرة عندما تتحول الى سيناريو يحافظ على عناصرها الأساسية ، بمعنى عدم اضافة أو حذف شىء جوهرى ، تظهر قيمتها الحقيقية .. هذه القيمة هى التى تحدد مدى صلاحيتها أو عدم صلاحيتها أمام الكاميرا » .

والكاميرا هى أصعب مراحل الامتحان الذى يمر به العمل الأدبى ورجل السينما على السواء .. فمن خلالها تتحول كل كلمة

وكل همسة وكل اشارة وكل حركة الى صورة ٠٠ صورة تترجم كل هذه المعانى والأفكار ٠٠ حتى أداء الممثل تترجمه الصورة ٠٠ وحتى صمت الأشياء تترجمه الصورة !

ويجىء **المونتاج** فى النهاية ٠٠ وهو عبارة عن حلقة الاتصال بين كل ما يجرى داخل الاستوديو وخارجه وهو أيضا عبارة عن مركز التجميع أو روح الفيلم « الخام » ٠

وعلى هذا نجد أن الفن « الشيكسبيرى » يتميز بصلاحيته للسينما المرتفعة المستوى لما فيه من قيم تصويرية بالنسبة للأدب ٠

كما نجد أن الفن « **الويلزى** » يتمتع بحس سينمائى مرهف عالى المنسوب لما فيه من شفافية تتصل بالاخراج والتمثيل والتصوير وعمل المونتاج ٠

فالى جانب قيام أورسون ويلز بالاخراج وقيامه بدور فولستاف ، فقد أشرف اشرافا فعليا على التصوير وتركيب المونتاج٠

وقام بدور هنرى الرابع **جون جيلجود** وقام بدور هنرى الخامس كيث باكستر واشتركت معهما النجمة اللامعة **بريجيت باردو** ٠

أما الموهبة الجديدة فقد كانت **مارينا فلادى** ، ظهرت لمدة دقيقتين ولكنها كانت أكثر من رائعة ، وقد أجمع النقاد على ذلك ، كما أجمعوا على أنها لاتقل مستوى عن **مونتجمرى كليفت** الذى ظهر لمدة دقيقتين أيضا فى فيلم « **محاكمات نورنبرج** » ٠

ان **مارينا فلادى** تتمتع بأذنين فريدتين فى عالم النجوم وجمال هادىء يشبه تماثيل برانكوسى ٠٠ وهى روسية الأصل ٠٠ حالمة كالموسيقى الغنائية ، ملساء كالبحيرة الانسيابية ، ذهبية كأشعة

الشمس وقد كانت بحاجة فعلا الى سينمائى فاهم يقف الى جوارها شأنها شأن أبرز الشهيرات ·· فلولا سترنبرج ـ ماكانت **مارلين مونرو** ، **ولولا جودار** ما كانت **آنا كارينا** « بطلة فيلم الراهبة » ·

وعلى الوجه الآخر من العملة . نرى احتضار نجمة كبيرة هى « **ميراى دارك** » ، **التى مثلت دورا هاما فى** « **فولستاف** » ، **فهى** ليست جميلة ·· **ولكنها تعتمد على حضورها الدائم فى الدور كما** تعتمد على حيويتها البالغة التى تنسى المشاهد الشكل الجمالى أمام الأداء الفنى ·· غير أن ميراى ، برغم هذه الصفات المتميزة ، **لا تقوم** الا بدور « **العبيطة** » ، **الشيء الذى يجعل المخرجين يهربون منها** ·· **والذى قد يتسبب فى ضياع فنها وربما حياتها أيضا** !

وقصة ميراى دارك تذكرنا بقصة **ميلينا ماركورى** ·· فميلينا متزوجة من سينمائى متوسط هو داسان ، كما أن **ميراى متزوجة** من سينمائى متوسط أيضا هو لوتنر·والاثنان متمسكان **بالزوجين** **على الرغم من آنهما يدفعان بهما الى الوراء ·· وعلى الرغم من انهما** ليسا مثل سترنبرج أو فاديم أو جودار الذين دفعوا بمارلين وبريجيت وآنا الى الأمام · **والأمام جدا** !

أما الفيلم نفسه « فولستاف » **فقد لقى استحسانا كبيرا** ورواجا أكبر ·· **وهذا ما يؤكده معظم النقاد الذين حضروا عرضه الأول فى مهرجان كان** ·

● ماريوس بانيول ٠٠
ألكسندر كوردا

●● فى سـنة ١٩٣٠ ظهر اول فيـلم نـاطق ٠٠ كان بالانجليزية وكان عنوانه « احتفالات برودواى » بطولة بيسى لات ٠ كانت الصورة على شريط والصوت على اسطوانات ٠٠ لقد كان حدثا هائلا فى عالم السينما بل وفى العالم اجمع ٠٠

يقول **بانيول** : « رأيت هذا الفيـلم أربـع مرات فى يومين متتاليين » بعدها عاد الى باريس ليعلن أن « **السينما الناطقة ستصبح** بعد أن تتحسن هى **وسيلة التعبير الجديد للفن الدرامى** » ودعم رأيه حين قال : « **ان السينما ستسحب نجوم المسرح ورواده** » ٠

فى هذا الوقت كانت مسرحية **ماريوس** تعرض لليلة رقم ٣٥٠ ومسرحية طوباز لليلة رقم ٦٠٠ على التوالى بلا مقعد شاغر ٠

وكتب بانيول مقالا بجريدة « الجـريدة » عن الفيلم الناطق هذا نصها :

لقد دخلنـا عصر الأفلام الناطقة ٠ ولكن لايزال بيننـا أناس يجهلون أهمية هذا الفن الجديد ٠ أن الذين شاهدوا الفيلم الناطق يمكنهم أن يدركوا ما يقدمه هذا الفن وما سوف يقدمه ٠٠ ويقال

أن الفيلم الناطق سيقتل المسرح ولكنى أرى انه سيمنح الكاتب منابع جديدة ومتنوعة . فالكاتب المسرحي يكتب مسرحيته لألف شخص لايجيئون جميعهم فى العادة لمشاهدة المسرحية..هذا العدد نفسه لو اكتمل فان طريقة مشاهدته للمسرح تختلف حتى من حيث التوزيع الجغرافى داخل صالة العرض .. فبعضهم يشاهد المسرحية من اليمين أو اليسار على بعد خمسة أمتار أو عشرين مترا والبعض الآخر يشاهد المسرح من أعلى البلكون أو من أسفل الصالة مستريحا فى مقعده أو قلقا يسند يده بدلا من ظهره .. وهكذا لايشاهد الحاضرون المسرحية نفسها..تماما كما لاينزل شخصان نفس النهر بل ولاينزل الشخص الواحد نفس النهر مرتين .. ومن هنا تجيء المشكلة التى يواجهها الكاتب المسرحي الذى يحرص على مخاطبة الف شخص أو متفرج يختلفون كل هذا الاختلاف .. فهو ليس كالروائى الذى يخاطب كل قارئ على حدة . الأمر الذى يسهل مهمة الكاتب .. أما السينما فقد استطاعت أن تحل هذه المشكلة جغرافيا على الأقل ، فالصورة الواحدة الواضحة للجميع والمرئية من كل الاتجاهات بنفس الزاوية والصوت المسموع الذى يصل الى كل الآذان بنفس القوة والنقاء يجعل من الألف متفرج فى صالة المسرح، متفرجا واحدا . فى صالة السينما .. ومن هنا أيضا أصبح فى الامكان توسيع رقعة دار العرض السينمائية دون مراعاة للمقاييس الفنية التى تخضع لها دور المسرح .. هذا فضلا عن جهد ممثل السينما .. ويكفى أن يكرر ممثل المسرح كل ليلة ما فعله فى الليلة الأولى ، بينما يؤدى ممثل السينما دوره مرة واحدة ثم يعرض هذا الدور بعد ذلك آلاف المرات » .

وأحدث هذا المقال دويا هائلا فى الوسط الفنى .. فقد انقلب عليه أصدقاؤه قبل أعدائه وفى مقدمتهم أعضاء نقابة المؤلفين الذين رفضوا مخاطبته وطالبوا بسحب عضويته .. ولكن بانيول أصر

على رأيه لاحساسه بأن الرأى السليم غالبا ما يؤخذ فى البداية على أنه غير سليم ٠

وأضاف بانيول بعد ذلك فقرة جديدة الى رأيه السابق ينادى فيها بأن يتجه المؤلفون الى السينما ويبتعدون عن المسرح لأنه يقتل أعمالهم ٠

وهكذا بدأ بانبول أولى خطواته نحو عالم السينما بعد أن أعطى ظهره للمسرح الذى كان سببا مباشرا فى شهرته وخاصة بعد أن عرضت مسرحيتاه « ماريوس » و « طوباز » ألف ليلة على امتداد عامين كاملين أو يزيد ٠

صحيح ان رجـال الســينما اسـتقبلونى استقبالا حافلا ، الا أنهم استنكروا بشدة هجرى للمسرح بعد أن أعطانى كل هذه الشهرة ٠

ولكن بانيول أفهمهم أن هدفه الأساسى هو خدمة الفن الدرامى ورجـــال المسرح عن طريق القيمة الفنية والتجـــارية التى تهيؤها وسيلة التعبير الجديدة ٠٠ وأكد لهم أنه ينوى البدء من أول الطريق وذلك بتفرغه عامين كاملين لدراســة الســينما من أول الكاميرا الى تســجيل الصوت ومن أول المونتاج الى الاخـراج حتى يتثنى له أن يقدم من الألف الى الياء أفلاما ناطقة ولكنها قصيرة ٠

وبعد أن أنهى « بانيول » حديثه صفقوا له طويلا وأثنوا عليه ثناء عظيما وحملوه على أعناقهم وخرجوا به الى الطريق وأنزلوه من فوق أكتافهم وتركوه ثم عادوا الى الداخـــل بعد أن أغلقوا جميع الأبواب والنوافذ !

وهنا أحس بانيول بأنهم لم يقتنعوا بأرائه التى لاينبغى أن تظل نظرية ٠٠ وأدرك أن عليه أن يعلم نفســه طالما أنهم لايعرفون هم أنفسهم شيئا عن الفن السابع ٠

والتقى مارسيل بانيول **بروبير كان** الأمريكى الذى جاء الى فرنسا لانشاء ستوديوهات لحساب شركة بارامونت ولانتاج أفلام فرنسيـــة .. وتم بالفعل بعد شهرين فقط انشاء ستوديوهات سان موريس التى تضم ثمانية بلاتوهات .. وبدأ « **كان** » يستعين ببعض ممثلى المسرح المعروفين من أمثال **لوى جوفيه وشارل بوييه ومارسيل شانتال** ..

ومن خلال زياراته المتكررة لستوديوهات سان موريس وروبير كان استطاع **بانيول** أن يضع نصب عينيه هذه المبادىء الأساسية التى تشكل القانون العام للسينما :

١ ـ فى المقدمة تجىء **هوليود** ، انها مكة السينما .

٢ ـ تجىء بعد ذلك شركة **بارامونت** التى بدأت انتاج الأفلام فى العالم .

٣ ـ بعد ذلك يبرز رؤساء أقسام الخدمات الذين يتولون انتاج أفلام الشركة .

٤ ـ ثم **البواب** الذى يفتح باب الاستوديوهات كل يوم لمئتى شخص ويغلقه فى وجه ثلاثة آلاف .

٥ ـ ثم **المدير** الذى يتولى الدعاية للشركة ولأفلامها العظيمة .. ويزيد مرتبه قليلا عن مرتب رئيس الجمهورية .

٦ ـ ثم **ويسترن اليكتريك** الذى يشرف على آلات تسجيل الصـوت .

٧ ـ ثم **مدير التصوير** الذى يعرف كيف يضبط الاضاءة بحيث يبدو المسن العجوز وكأنه فى الثلاثين من عمره .

٨ ـ ثم **مدير المعامل** الذى يضبط الصوت على الصورة .

٩ — ثم **المونتير** الذى يقوم بعملية المونتاج أو الايقاع الحركى المقابل للايقاع الصوتى ·· وقد قال كان لبانيول ذات مرة :

ان المونتاج هو الفيلم نفسه ·

١٠ — يجىء بعد ذلك **رئيس وحدة الملابس** الذى يعرف ملابس كل عصر وكل دولة وكل طبقة واكسواراتها ·

١١ — ثم **رئيس وحدة الموسيقى** الذى يحتفظ بخمسمائة شريط مسجل عليها مختلف الألحان لاستخدامها فى الموسيقى التصويرية ·

١٢ — ثم **المخرج** الذى يقود كل هؤلاء برغم مجيئه فى المؤخرة

١٣ — ثم **كاتب السيناريو** الذى يقسم الرواية أو المسرحية الى مناظر ولقطات ·

وقد قال بانيول عن كتاب السيناريو انهم هؤلاء الذين فشلوا فى كتابة رواية أو مسرحية فعمدوا الى تقطيع وتمزيق روايات ومسرحيات الآخرين ·

١٤ — ثم تجىء **النجوم** ·· والنجمة تدين بكل شىء لاثنين لا ثالث لهما ·· مدير الدعاية الذى يلمعها والمخرج الذى يضع قدميها على بداية الطريق ·· أما أجر النجمة فلابد وأن يكون خياليا ، لا لأنها تستحقه ولكن لكى يدفع الجمهور عشرة مليون من الدولارات من أجل أن يشاهد تلك التى تحصل على خمسمائة الف دولار فى الفيلم الواحد ·· ولكن النجمة تقتنع بأن ثروتها وشهرتها يرجعان الى موهبتها ·· ولا تدرى أن **بارامونت** يستطيع أن يعيدها الى العدم الذى جاء بها منه ·

١٥ — وفى النهاية يجىء **المؤلف** ·· ووجوده ضرورى لا لشىء

الا لأن القصة شر لابد منه ٠٠ وأنجح قصة هي أبسط قصة وأقدم قصة ٠٠ اهم ما فيها هو « **العنوان** » وخاصة اذا كان عنوان روايه ذاع صيتها او مسرحيـة نالت شهرة واسـعة · **المؤلف اذن هو الكاتب الذى تشترى منه الشركة عنوانا** ٠٠ وبعــد أن توقع معه الشركة عقد أو تمنحه الثمن ويشرب أعضاؤها معه نخب نجــاح الفيلم مقدما ورخاء الشركة وازدهار فن الســينما . تتخلص منـه بطريقة ظريفة لأن وجوده يعطل حركة سير العمل فضلا عن تدخله الذى يزعج كاتب السيناريو ٠٠ لأن كاتب السيناريو يعيد كتابة عمل المؤلف بناء على أسس سينمائية خاصة بنجاح الفيلم ٠٠ وهو النجاح القائم على **رغبات الجمهور** ·

لكن المؤلف يدعى من باب الذوق ليلة العرض الاولى فاذا به يصدم لأنه يكتشف أن الفيلم المعروض أمامه لاينتمى الى قصته على الاطلاق ٠٠ فيرفض أن يصافح المخرج ولكنه يخــرج لتحية مدير الدعاية الذى لم يضع اسمه مشكورا ، على الاعلانات ولا الكتالوج مكتفيا بوضــع العلامة المميزة **فيلم بارامونت** ٠٠ ويتساءل الناس بعد ذلك :

كيف يخرج هذا الفيلم السىء من تلك المسرحية الجيدة ؟

وغالبا ما يكون تساؤل الناس وغضب المؤلف المعروف هما الدافع الى البحث **عن مؤلف مغمــور يكتب خصيصا للســينما ، ولا يجرؤ على الغضــب طالما ان عمله لا يمت الى الأدب بصــلة ، وطالما أن الناس لم تقرأ له من قبل ولم تقرأ هذا العمل بالذات** ٠٠

وهكذا لايصبح هناك مجالا للمقارنة التى غالبا ما تكون موضع نقد وانتقاد ·

ولقد حاول **بانيول** أن يقلب وضع هذا القانون العام للسينما ٠٠ ولكن « **بوب كان** » أفهمه ان هذا الاحتمال جائز فى الجنة حيث

يصبح فى المقدمة من كانوا فى المؤخرة ويصبح فى المؤخرة من كانوا فى المقدمة ٠٠ أما نحن فمازلنا على الأرض ٠

كان بانيول يتجول فى الاستديوهات وحده ٠٠ غريبـــا على الجو وعلى الموجودين ٠٠ ولكن **جارى شفارتز** مدير المعامل هو الذى قدمه للعاملين وأطلعه على جو العمل ٠٠ وقال له **كل أسرار السينما تختفى فى المعامل** ٠٠ ولم يصدق بانيول هذه الحكمة الا بعد أن زار حجرة المونتاج وحجـرة النيجاتيف وحجـرة البوزيتيف ٠٠ وقدم له « روبير كان » هذا المعنى عندما أوضح له أن طرق تنفيذ الفيلم هو الفيلم نفسه ٠٠ انها أهم بكثير من قصة الفيلم » ٠

لقد كان الفيلم الناطق حدثا مثيرا فى الشهور الســـتة الأولى لمولده ٠٠ ولكنه سرعان ما أصبح شيئا مألوفا ٠٠ لم يعد المهـــم هو الصورة الناطقة ذلك أن الجمهور بدأ يهتم بما تقوله الصورة ٠٠ وهكذا واجه السينمائيون مشكلة **ارضاء الجمهور** من جديد بعد أن فشلت لعبة الفيلم الناطق فى ارضائه ٠

« واستدعانى « بوب كان » فى مكتبه وأبلغنى أنه قرر شراء مسرحيتى ماريوس لانتاجها للسينما كما قرر تكليف أشهر مخرجى السينما الأمريكية فى ذلك الوقت باخراجها وهو **الكسندر كوردا** ، من أصـــل هنغارى وسبق أن أخـــرج أشهر فيلم صامت **هيلين طروادة** » ٠

وافق بانيول ولكنه وضع شروطا قاسية اضطر كان أن يقبلها بعد تردد عظيم خاصة بالنسبة لريمو الممثل الذى لعب دور ماريوس على خشبة المسرح والذى اشترط بانيول أن يلعب نفس الدور فى السينما ٠٠ حاول كان أن يقنعه بالاختلاف بين ممثل المسرح وممثل السينما وأنه من الصعب جدا أن يلعب ممثل المسرح فى السينما ٠٠ ولكن دون جدوى ٠٠ أما الشروط الاخرى فتتمثل فى تولى بانيول

كتابة السيناريو والحوار والاشراف على تنفيذ الفيلم جنبا الى جنب مع المخـــرج ·

وقدم «كان» لبانيول عقدا بخمسمائة ألف فرنك ولكن بانيول لم يوقع عليه الا بعد أن وافق « كان » على اضافة بند آخر وهو حق المؤلف فى الحصول على أرباح مئوية بخلاف المبلغ الأصلى ·· وكانت هذه هى أول مرة توافق فيها شركة بارامونت على مثل هذا الشرط ·

وبعـد أيام وصل **كوردا** ·· شاب وسيم مجعد الشعر بارد الأعصاب ولكنه ذكى الملامح حاد النظرات ·· التقى به بانيول لأول مرة داخل مكتب « كان » الذى فوجىء بالتفاهم التام الذى تم بينهما بسرعة لم تكن فى حسبانه وان كانت قد أراحته من عناء التقريب بين المؤلف والمخرج كما يحدث عادة !

بانيول : موضوع المسرحية هو ·

كوردا : (مقاطعا) أعرفه ··فقد وصلت أول أمس وشاهدت المسرحية مرتين ، والليلة سأشاهدها للمرة الثالثة بصحبتك ·

بانيول : (مفاجئا ومنشرحا) وما رأيك فى الممثلين ؟

كوردا : يجب الاستعانة بهم جميعا ·

كان : (منفعلا) ولكنهم جميعا غير معروفين فى السينما ·

كوردا : سينالون الشهرة التى يستحقونهـــا بعـد هذا الفيلم ·· ففيهم ممثل يقوم بدور صاحب البار ·

بانيول : (مقاطعا) ريمو ·

كوردا : نعم هو ·· انه أعظم ممثل فى العالم أجمع ·

بانيول : (ينظر الى كان نظرة انتصار) ·

كان : ولكن ٠٠ ماذا سيفعلون أمام الكاميرا ؟

كوردا : بل وقل ٠٠ ماذا ستفعل الكاميرا أمامهم ؟ هذا هو السؤال الذى يطاردنى ٠

لم يكن ريمو مقتنعا فى بادىء الأمر بالعمل فى السينما ولكنه سرعان ما أحب العمل الجديد بعد اللقطات الأولى من الفيلم الذى تم تصويره فى خمسة أسابيع وعرض لأول مرة عام ١٩٣١ ـ استغرق عرضه ساعتين ـ ليوضع على رأس قائمة الفيلم الناطق ، تلك القائمة التى طالت اليوم وامتلأت بالتجديدات والابتكارات التى نكتفى منها بذكر الفيلم الملون والفيلم المجسم والسينما سكوب ٠

وكما نجح ممثلو **ماريوس** على المسرح وقد ارتفع عنهم الستار ٢٨٨٠ مرة على مدى ٩٦٠ ليلة متوالية نجحوا أيضا فى السينما بطريقة ملفتة للأنظار ٠

وفى نفس الوقت الذى عرضت فيه النسخة الفرنسية ظهرت النسختان الألمانية والسويدية ٠٠ وكانتا قد أعدتا عن سيناريو مختلف عن سيناريو النسخة الفرنسية ، بممثلين مختلفين ومخرج آخر ٠٠ ولذلك اعتبرهما رجال السينما أنجح من النسخة الفرنسية ٠٠ وكانت الأسباب المباشرة واضحة تماما ٠٠ فالسيناريو قد بعد بعدا عميقا وجوهريا عن المسرحية بعد أن سطح المسرحية تسطيحا مخجلا ٠٠ فضلا عن أن أكبر شوط فى الفيلم الألمانى والسويدى لم يستغرق أكثر من ٣٠ ثانية ٠

وفى مقابل التقدير الذى ناله الفيلمان ، اعتبر الفيلم الفرنسى من أفلام الهواة ٠٠ غير أن الحقيقة الجماهيرية أثبتت عكس ذلك ، فلم ينجح الفيلمان الألمانى والسويدى فى بلديهما مثلما نجحت المسرحية عندما قدمت على مسارح البلدين ٠٠ كما أن الفيلم الفرنسى

طغى على الفيلمين الآخـرين داخـــل فرنسا وخارجها ٠٠ فقد كان شباك التذاكر يحقق فى الاسبوع الواحد ما يزيد عن ٤٠ مليونا من الفرنكات ٠

« وعلى الرغم من كل ذلك فقد اتهمنى النقاد بتخريب الفن السينمائى لأنى ـ كما ادعوا ـ دخيل عليـــه ولأن المسرح لايصلح للسينما » ٠

ولكن النجاح الجماهيرى الساحق الذى حققه فيلم **ماريوس** الفرنسى جعل شركة بارامونت الأمريكية تقدم على شراء حق انتاج مسرحية بانيول الثانية **طوباز** أو **السكرتير الفنى** ٠

« ولكنى فوجئت بأن شركة بارامونت قد كلفت صـــديقى **ليوبولد مارشان** بكتابة الحوار كمـا عهــدت بالاخراج الى مخرج فرنسى عائد من أمريكا اسمه **لوى جاستييه**٠٠ولم أعرف سببا لهذا التصرف من جانب الشركة حتى الآن ٠٠ » ٠

● مهزلة بيكيت ..
جان ماري سورو

هناك فريق من السينمائيين ينظر الى السينما على أنها صناعة أقصى غايتها ارضاء أكبر عدد ممكن من الرواد وتحصيل أكبر قدر ممكن من المال .. وهناك فريق آخر يرى أن السينما فى المقام الاول فن ربيع هدفه الاساسى تثقيف الجماهير واثراء ذوقها حتى وان لم تدر أى ربح على الاطلاق .

من أفلام الفريق الآخر . فيلمان قصـــيران للكاتب الطليعى الشهير **صمويل بيكيت** .. الفيلم الأول عن مسرحية بيكيت القصيرة التى عنوانها **كوميدية او مهزلة** .. والفيلم الثانى عن سيناريو كتبه **بيكيت** خصيصا للسينما ــ وهذه هى أول مرة يكتب فيها للسينما ــ وقد أطلق على السيناريو هذا الاسم التجريدى الذى لايسمى شيئا (فيلم) متأثرا فى ذلك بالفنانين التشكيليين الذين يطلقون على أعمالهم فى كثير من الأحيان تسـميات مجردة من قبيـل : حفـر أو نحت أو تصوير !

أما الفيلم الأول فيصـور مجتمع البورجوازية الفرنســـية أو المهزلة التى يعيش فيها هذا المجتمع .. تلك المهزلة التى تتمثل فى المثلث العاطفى الخالد وعلاقة قاعدته بضلعيه أو الزوج الحائر بين

زوجته وعشيقته ·· فالعشيقة تتهم الرجل بأنه يهملها من أجل زوجته والزوجة التي تعلم بأن زوجها على علاقة بامرأة أخرى . لاتكف عن تنغيص حياته وعن تهديده بالبحث عن رجل آخر . مما يدعو الزوج الى الثورة على زوجته وعلى عشيقته وعلى نفسه ولكنه فى نهاية الأمر لايستطيع أن يقطع علاقته بالعشيقة ولا أن يفسخ عقد الزواج ·· وتكون النتيجة أن يهرب الرجل من المرأتين معا ·· تنسلخ القاعدة ويتفكك الضلعان فينهار المثلث ·

على أن العلاقة وكذلك الانفصال نراهما فى الفيلم ولكننا لا نشاهدهما ·· فالشخصيات الثلاث كل منها منعزل عن الآخر داخل جرة أو آنية من الفخار · بحيث لانرى غير ثلاثة رؤوس ثابتة بلا انحناء وستة عيون شاخصة بلا حراك ، وشفاه تتفوه بكلمات لا هى مترابطة ولا تدل على شىء ومع ذلك لا تتوجه بكلماتها الى أحد ولاتنتظر ردا من أحد ·· تماما كما سبق لبيكيت أن وضع كلا من الزوج والزوجة داخل صندوق قمامة وذلك فى مسرحية « **نهاية اللعبة** » ، **وكما سبق له أيضا أن دفن** « **وينى** » **حتى رأسها** وسط كومة من الرمال وذلك فى مسرحية « **الأيام السعيدة** » ·

اننا نرى العلاقة بين الشخصيات الثلاث من خلال الحوار الدائر بين كل منهم على حدة أو بالأحرى من خلال المونولوجات المتقاطعة المتقطة وكأنها مونولوجات داخلية تلقى بصوت مسموع تماما كما يحدث فى حياتنا اليومية ·· ومع ذلك فنحن لانشاهد هذه العلاقة سينمائيا ، أى لانشاهدها من خلال كادرات متصلة أو حتى منفصلة ·

ومثلما حدث فى المسرحية نشاهد بقعة ضوء كبيرة تسلط على المتحدث فتنتقل بانتظام وبلا انتظام بين الجرات الثلاث بحيث يسبح العالم بالشخصيات فى ظلام كامل ·· وهذا ما أراده بيكيت

بالفعل : **تصوير الفناء في عالم لا يزال يزدحم بالناس وتصـوير العدم فى وجود لا يزال ينبض بالحياة وأخيرا تصوير العزلة وسط الناس والعلاقة الفارغة القائمة بينهم !**

ولقد استطاعت السينما بامكانياتها الهائلة أن تصور هـذه الرؤية الفلسفية أكثر مما استطاع المسرح بامكانيـاته المحدودة أن يعبر عنها ويعنى بمعطياتهـا ٠٠ كما اسـتطاع الممثلون أن يعبروا بوجوههم فى اللقطات القريبة أكثر مما استطاعوا أن يفعلوا ذلك على المسرح ٠٠ ذلك لأن المسرح يعتمد كما هو معروف على الحركة بينما تعتمد السينما على الصورة ٠

والجديد فى هذا الفيلم الطليعى الذى استغرق عرضه عشرين دقيقة فقط ، هو أن ثلاثة من الفنانين اشتركوا فى اخراجه هم : **ماران كارميز** ، وهو مخرج معروف بأفلامه القصـيرة المتميزة ، **وجان رافيل** ، وهو مونتير يعمل بالاخراج لأول مرة ، **وجان ـ مارى سورو** ، المخرج المسرحى الشهير الذى أخرج هذه المسرحية فى فرنسا وهو يعمل بالاخراج السينمائى لأول مرة أيضا ٠٠ تعاون المخرجون الثلاثة فى احـكام هذا التصـوير المفكك وتمكنوا من انقاذ الحركة الدرامية التى كانت تهددها رتابة الكلمـات وثبات الشخصيات بحيث استطاعوا أن يقدموا لنا فى النهاية **سيمفونية كلامية عسيرة الفهم ولكنها جميلة الايقاع** ٠

وقد اختلف النقاد فى تقييم هذا الفيلم عند عرضه ولكنهم أجمعوا على أنه فيلم من أكثر أفلام الموجة الجديدة جدة وجرأة بل ذهب بعض النقاد الى القول بأن السينما لم تشهد له مثيلا منذ زمن بعيد ٠٠ أما الناقد السينمائى الراحل « **جورج سادول** » فقد شبهه بلوحات « جويا » المائية ولوحات مدرسة التشخيصية الجديدة ، تلك التى ترفض ملامح الوجوه فتبدو وكأنها أشباح لا انسانية ٠

وبعد ، فاذا اعتبرنا هذه « **الكوميديا** » أو « **المهزلة** » فيلما تجريبيا ، فان الفيلم الثانى يعد فى الحقيقة فيلما رياديا ‥ قام ببطولته الفردية الممثل الراحل « باستركيتون » الذى اختتم حياته الفنيــة والروحية بهذا الفيلم ، وأخرجه **آلان شنيدر** الذى قدم مسرحية « **فى انتظار جودو** » على مسارح برودواى وكان هذا الفيلم هو أول اخراج سينمائى له ‥ ولذلك أشرف « بيكيت » بنفسه على التصوير كما شارك برأيه فى الاخراج ٠

والفيلم ليس صامتا ولكنه ساكن ‥ لاحـوار ولا موسيقى ولا أصوات ‥ فقط تسمع فى نهاية الفيلم اعتراضا تعبيريا يقول : « شوت » !

أما الممثل فلا تراه على الاطـلاق ٠ انه يجلس على مقعـد كبير وقد أعطى ظهره للكاميرا أو للمتفرجين أو للعــالم بأسره ‥ فهو انسان هارب من كل النظرات لايحتمل أن يراه أحد ولا يريد أن يرى أحدا ‥ هجر العمل وهجر الشارع وانزوى فى حجرته المعتمة الخالية من كل شىء الا من مظروف قديم يسحب منه من حين لآخر بعض الصور الفوتوغرافية ، هذه الصـور تمثله فى أيام شـبابه وتحكى غرامياته ورحلاته التى ضاعت وانتهت‥انها تلخص حياته كلها ‥ ولذلك تراه يتمزق حزنا عندما يلتقى بنفسه وجها لوجه ، فى لحظة واحدة لاتتكرر فيمزق الصور ويلقى بها تحت قدميه ٠

على أن هذا الشخص عندما يرى نفسه ، من خلال الصور ، فهو انما يشاهد فيلما خاصا به داخل سينما قاصرة عليه ‥ وهذا التناول الفلسفى فى تحليل سيكولوجية البطل هو الذى دعى المخرج الى استخدام طريقة **المسرح داخـل المسرح** فيقدم بذلك ما يمكن تسميته « **بالسينما داخل السينما** » ٠

على أننا نشاهد الكاميرا بعد أن تسبح فى أركان الحجرة باحثة عن الراحة والطمأنينة والأمان ، وعن تلك الأحلام التى ينشدها الرجل وسط الوحدة والعزلة والسكون ٠

اننا نشاهد الكاميرا تطفو فى مناظر شاحبة لتعبر عن التباعد العميق بين الرجل وأحلامه من ناحية وبينه وبين العالم الخارجى من ناحية أخرى ٠٠ وتشتد به الوحدة وصمت العزلة وحشرجة السكون فتسلط عليه تلك اللقطات المضيئة فى خطفة البرق لتبقى شاهدا على عذابه واستسلامه فى نهاية الأمر لموت أكيد ٠

ولكم صور بيكيت فى مسرحياته من قبل لحظات الوحدة والشيخوخة والموت ولكنه لم يصورها بمثل هذه القشعريرة ولا بمثل هذا التمزق الذى ساد الفيلم ٠٠ أو « فيلم » كما أراد بيكيت أن يسميه !





● الموجة الجديدة

في السينما



● ثـلاثة افـلام ..

ثـلاثة مخـــرجين

●● عرضت فى باريس دفعة واحدة ثلاثة افلام تنتمى الى « الموجة الجديدة » وتشترك فى انها اضافة واثراء لهذه الموجة الفنية التى لا تخلو من الفكر والفكر الملتزم بقضايا العصر ومشـاكله .

أول هـذه الأفلام « **ساتيريكون** » للمخرج الايطـالى الشهير « **فيديريكو فلليني** » الذى يقـول : « لقـد أردت أن أستدعى عالما اختفى تماما ، أستدعيه من جوف الظلام وليس من سجلات التاريخ » وهكذا يكشف الفيلم عن القوى المختفية فى أعماق النفس البشرية منطلقا من تصوير شعب تندثر حضارته ويظل فى انتظار عودة هذه الحضارة .. وتلك هى الركيزة الأولى التى يدير عليها **فلليني** كل أفلامه .. ولذلك يصبح **ساتيريكون** الذى عاش قبل ظهور المسيحية أو فى العام الصفر قبل الميلاد ـ كما يحب أن يصـوره فلليني ـ يصبح **هونيرون وبترون** وكل من يماثلهما فى العصر الحـديث ، عصرنا وعصر فيديريكو فلليني .

أما **ساتيريكون** فهو حاكم مستبد يعيش حياته متناسيا شعبه الا فى القهر والبطش والاذلال .. يعربد ويهتك الحرمات بلا خلق

ولا ضـــمير ، فى مجتمع لايعرف الايمـــان بالله ولا الايمـان حتى بالانسان ٠٠ ولذلك استباح لنفسه كل شىء ٠

هـذا المجتمع الهمجى لا يكتفى فلليني بتصويره معتمدا على المصادر التاريخية ، بل يبحث فيما وراء الواقع المادى عن الحـالة النفسية ليكتشف فى النهـاية سبب الهمجية ٠٠ انه عالم يعيش بلا اله ، جحيم يفتقد الى نور المسيح الذى لم يظهر بعد ٠٠ ولعل هذا الاكتشاف هو الذى جعل فلليني يتعمد اغراق فيلمه فى ظلام مستمر ومتزايد ٠٠ ولكنه لاينسى أن يركز مرة آخرى على الاندثار مبينا هذه المرة انه بداية كل ميلاد جديد أو حضارة جديدة ٠

وكان « فللينى » قد اختار فى البداية تيرنس ستامب ودانى كاى وماى فنست ومجموعة الخنافس ٠٠ ولكنه فضل تقديم وجوها جديدة تظهر لأول مرة على الشاشة الكبيرة ٠

والفيلم الثانى رجل يروق لى للمخرج الموهوب كلود لولوش ٠٠ البطل بلموند موسيقى يحب آنى جيراردو الممثلة التى تحبه هى الأخرى ٠٠ ولكن البطلة تفكر فى علاقة مثل التى رأتها فى فيلم رجل وامرأة بينما يحب البطل أن يحيا ليحيا فهو يفكر فى قيم الحياة للحياة ٠٠ غير أن الاثنين يضطران الى انهاء « لقـاء قصير » فى الفراش على الطريقة الكاليفورنية ولكنه ينتهى نهاية حزينة ٠

ان لولوش يرى أن الحب (التيمة الأساسية فى كل أفلامه) رحلة قصيرة أو شيك بدون رصـيد ٠٠ ولذلك لايكف عن تصوير مباهج الحياة (الثراء ، الجنس ، الرياضة ، سباق الســيارات ، المناظر الطبيعية ٠٠) فى الوقت الذى يصــور فيـه (الحروب ، التعرقة العنصرية ، الفقر ، القتل أو الاعدام ٠٠) ٠

وهكذا يجىء رجل يروق لى امتدادا لسلسلة الأفلام الناجحة التى قدمها لولوش من قبـل وشاهدنا منهــا « رجـل وامـرأة »

و « **الحياة للحياة** » و « **الحب ، الموت** » و « **فتاة وبنادق** » ٠

أما الفيلم الثالث « **تدمير** » فهو من اخراج الكاتبة الفرنسية **مارجريت دورا** التى لمعت عندما كتبت الرواية الجديدة ولمعت عندما كتبت لمسرح اللامعقول ولمعت عندما كتبت سيناريوهات أفلام الموجة الجديدة كما لمعت عندما اتجهت للاخراج المسرحى وكذلك الاخراج السينمائى ٠

و « **تدمير** » فيلم سياسى بالدرجة الأولى ، لأنه يحتوى على افكار ثورية ٠٠ هذه الأفكار تتصل من قريب أو بعيد **بحركة مايو** التى قام بها الطلاب فى فرنسا ٠٠ ولذلك صفق المثقفون طويلا للفيلم الذى لم يغضب فى الوقت نفسه الرقابة أو السلطات ٠

تدور أحداث الفيلم فى بنسيون يفد اليه شتاين « **ميشيل لوندال** » وماكس تور هنرى **جارسان** وزوجته اليسا **نيقول هيس** وهى فى الوقت نفسه عشيقة شتاين ٠٠والثلاثة من المثقفين الثوريين الذين يدبرون أمرا يعتزمون القيام به ٠٠ وتلاحظهم امرأة « **كاترين سيللوز** » فتطلع زوجها « **دانيال جيلان** » على الأمر ولكنه لايستطيع أن يدرك شيئا أكثر من أنهم يرغبون فى التدمير ٠٠ تدمير ماذا ، لايعرف ولاتعرف زوجته ٠٠ المشاهدون وحدهم هم الذين يعرفون ٠٠ وهؤلاء المثقفون الثلاثة قبل أن ينطلقوا الى « التدمير » يقولون « **هذه ليست سوى البداية ٠٠** » ٠

● قطار أوروبا السريع ..

الان روب - جرييــــــه

« يتميز الفن بانه يذهب بعيدا » . هكــذا يقول روب - جرييه كبير كتــاب « الرواية الجديــدة » فى فرنســا ، ومؤلف روايات : المحاة (الاستيكة) عام (٥٣) ، العراف (جائزة النقاد ٥٥) ، الغيرة (٥٧) ، التيه (٥٩) ، بيت المواعيد الغرامية (٦٦) واخيرا ينال الاحترام (٦٦) وصاحب مجموعة قصص مفاجآت (٦١) ومجموعــة مقالات من اجل رواية جديــدة (٦٤) . وافكار (٦٤) .

● ولكن ماذا يقصد الروائى الكبير بقوله : ان الفن يذهب بعيدا ؟

كتب **روب - جرييه** الرواية والقصة القصيرة والمقال الأدبى . ثم كتب السيناريو وأخيرا اتجه الى الاخراج السينمائى مع استمراره فى الكتابة .. وهذه الأعمال التى يمارسها الروائى الكبير ما هى الا حلقات متصلة فى سلسلة فنية واحدة هى « **الفن الروائى** » .. هذا الفن هو الذى يذهب بعيدا ، على حد تعبير « روب - جرييه » .

دخل المهندس الزراعى **آلان روب - جرييه** الحياة الأدبية فى سن الثلاثين بعد أن شغل منصب المدير الأدبى لمطبوعات « **مينوى** » ونشر بعــد توليه هذا المنصب بعام واحــد أول رواية له **المحاة** (١٩٥٣) أو الاستيكة بلغتنا العامية .

أما الحياة الفنية فقد دخلها فى سن الأربعين بعد أن أخرج للسينما الفرنسية سيناريو فيلم من تأليفه هو «**الخالدة**» (١٩٦٢) وهو ثانى سيناريو يكتبه ·· كتب أول سيناريو عام ١٩٦١ بعنوان « **العام الماضى فى ماريو نباد** » ولكنه لم يخرجه ·

وبعد ذلك انتهى روب ـ جرييه من عمل مونتاج ل (٣٠٫٠٠٠ متر) من الأشرطة السينمائية هى الفيلم الثانى الذى قام باخراجه ·· وهو فيلم « **قطار أوربا السريع** » ·

تدور حوادث الفيلم داخل قطار يجرى بين برايس وانفير · قطار يمتلىء بالضحكات والهمسات وتنطبق عليه النظرية التى يسميها روب ـ جرييه « **ضد الواقعية** » والتى لم يتمكن من تحقيقها كاملة فى فيلمه السابق (الخالدة) ·

قطار أوربا السريع ، فيلم « أبيض وأسود » قام ببطولته جون ـ لوى ترانتنيون ومارى ـ فرانس بيزيه وآلان روب ـ جرييه نفسه فى دور السينمائى الذى يؤلف سيناريو جرىء وغريب ثم يعرضه على أحد المنتجين ·· والسيناريو ، كالفيلم ، يسعى الى تحقيق قوانين السينما « الصادقة » : معقولية الحديث ، منطقية المواقف ، القدرة على اقناع المشاهدين الذين يريدون شخصيات واقعية أو فى كلمة واحدة ، تحقيق الواقعية فى الفن ·

● فكيف وفق « روب ـ جرييه » بين الواقعية التى تتطلبها سينما الجماهير العريضة وبين ما يسميه « ضد الواقعية » ؟

لجأ الكاتب الى فكرة « **السيناريو فى السيناريو** » وهى نفس الفكرة التى استحدثها بيراندللو من قبل فى المسرح حين استخدم فى مسرحيته **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** فكرة **المسرح فى**

المسرح وبعدها قلده الكثيرون فى شتى المجالات وعلى مختلف المستويات ٠

وضع روب ـ جرييه « **قطار أوروبا السريع** » على مستويين . الأول أحداث الفيلم وقد جعلها أحداثا واقعية : والثانى هو السيناريو الداخلى فى الفيلم وقد جعله سيناريو غير واقعى أو « ضد الواقع » ٠٠ وبهذا حقق رغبة الجمهور فلم يفجعه فى أمانيه وحقق فى الوقت نفسه رغبته الفكرية فى امتاع الخاصة من المثقفين ٠

كان فيلمه الأول « **الخالدة** » يسبح فى ايقاع بطىء رتيب ويغلب عليه طابع التأمل والخيال : اسطمبول حيث يتحرك الناس بسعوبة ويفكرون بصعوبة أكبر ٠ أما « **قطار أوربا السريع** » فيتصف بالسرعة والحركة : القطار وفيه تتم اتفاقيات بيع وشراء وفيه تلعب الصدفة دورا كبيرا تماما كما يحدث فى أفلام « **جان ـ لوك جودار** » ٠

ان قطار روب ـ جرييه من نوع غريب ٠٠ فهو عبارة عن قصر زجاجى ملىء بالمرايا التى تعكس انطباعات المسافرين وتجسد ما يدور فى أذهانهم ومخيلاتهم ٠ كل راكب ينظر من خلال النافذة الزجاجية أو الباب الزجاجى ويغرق أثناء الضوضاء فى عالمه الخاص ٠٠ وبين هذه العوالم الخاصة والعالم الواقعى يختلط كل شىء : الخطأ والصواب ٠٠ والسبب هو أن كل مافى الفيلم حقيقى حتى الخيال ، واقعى حتى غير العادى ، معقول حتى اللامعقول ، صادق حتى ما هو كاذب ٠

روب ـ جرييه يقوم بدور المؤلف ، مؤلف السيناريو ، تحت اسم جان ٠٠ أما ترانتنيون فيؤدى ثلاثة أدوار فى وقت واحد ، ترانتيون الذى يراه المؤلف فى القطار ، والممثل الذى يستعد للقيام

ببطولة السيناريو ، والشخصية العادية فى الفيلم وهى شخصية « الياس » تاجر العقارات ٠

يحمل « الياس » فى رحلته الأولى من باريس الى أونفير حقيبة مليئة بالكوكايين ٠٠ ويتكرر هذا فى رحلاته المتتالية ٠٠ الا أن النهاية تكشف عن مفاجأة ، فالحقيبة لاتحتوى على كوكايين وانما تحتوى على سكر بودرة ٠٠ ومارى ـ فرانس بيزييه أو سيدة أونفير لم يعتصبها ترانتنيون ولم يخنقها ، فهى لازالت حية تمارس الأعمال التى يطلب اليها أن تؤديها مثل بيع جسدها تحت اسم ايفا ٠٠ ان « الياس » لايغتصبها ولكنه يدفع لها ثمن الامتلاك الوقتى٠٠وايفا الى جانب هذا تعمل جاسوسة لحساب البوليس ، وعندما يكتشف « الياس » هذه الحقيقة ينتهى به الأمر الى خنقها بربطها فى عامود السرير ٠٠ وهكذا يتحول الفيلم الى رواية بوليسية ٠ شأنها شأن كل روايات روب ـ جرييه التى ينطبق عليها وصف الشاعر الفرنسى **شارل بودلير** ملكة المواهب ٠ ويقصد **بملكة المواهب القدرة** على التخيل والايهام ٠

والتخيل وهو الدور الرئيسى فى الفيلم تؤديه الكاميرا ٠٠ فهى دائما حاضرة فى أعين الممثلين ، ماثلة فى ذهن المشاهدين . تسجل كل شىء وتنقل كل شىء ٠٠ حتى أن الجمهور لاينسى لحظة واحدة أنه أمام عرض سينمائى !

أما المجلات الجنسية والتحريض على القتل وتهريب الكوكايين وتجارة الرقيق الأبيض ، فكلها آفيشات دعائية على طريقة جيمس بوند ٠٠ الا أن روب ـ جرييه يذهب الى أبعد من ذلك ، فهو يقدم فيلما بوليسيا جادا وواقعيا فى الوقت نفسه٠٠بل وبسعى. كما فعل «بيراندللو» فى ست شخصيات تبحث عن مؤلف الى التعبير عن اللاواقع فى اطار الواقعية ٠

هذه الواقعية سرعان ما تسقط عند انتهاء الفيلم ۰۰ فروب ـ جرييه يهبط من القطار فى محطة أونفير ۰۰ يشترى جريدة يومية ويعرف منها الحقيقة المغايرة لما كان يتصوره أثناء السفر ۰

وعندما نسمع المنتج يقول للمؤلف على عكس ما سـمعنا من قبل ان اخـراج فيلم واقعى أصبح أمرا مستحيلا ۰۰ وعندما نرى المؤلف يمر أمام ترانتنيون وماري ـ فرانس وهما يتعانقـان عـلى رصيف المحطة وكان المفروض أنهما ماتا منذ عدة دقائق ۰۰ ندرك على الفور أن « قطار أوربا السريع » ، الذى يقدم كل خداع الواقعية هو الفيلم السينمائى الحقيقى الذى لم تشهد مثله الشاشة منذ زمن طويل ۰۰ وهو الفيلم الذى كتبه وأخرجه ومثل فيه كبير كتـاب الرواية الجديدة فى فرنسا ، المهندس الزراعى السـابق والفنان الروائى حاليا آلان روب ـ جرييه !

● قصة الفيلم

ترانتنيون « الياس » تاجر أملاك يحمل حقيبة ويسافر بها يوميا من باريس الى أونفير فى قطار أوروبا السريع ۰۰ يتصور ان الحقيبة مليئة بالكوكايين ۰۰ يلتقى فى القطـار بحسناء يصحبها الى منزله ويمضى الليل معها ۰۰ وفى الصباح يتصور أنه اغتصبها ۰۰ ثم يكتشف أن هذه الحسناء ماري ـ فرانس (ايفا) تعمـل جاسوسة لحساب البوليس فيتصور أنها تمثل عليه دور العشيقة حتى تمكن البوليس من القبض عليـه ، فيخنقها فى عامود السرير ويتصور أنها ماتت ۰۰ ولكنه سرعان ما يكتشف أن الحقيبة كانت تمتلىء فى كل مرة بالسـكر وليس بالكوكايين ، وأنه لم يغتصب ايفا ولكنها كانت تمارس مهنتها معـه ، وأنهـا لم تكن تفكر فى الاضرار به ۰۰ فينتحر على الفور يتصور أنه فعل ذلك ۰

كل هذا يدور فى ذهن روب جرييه (جون) السيناريست الذى يحاول العثور على قصة جريئة وغريبـــة ليقدمها الى أحـــد المنتجين ٠٠ وعندما يهبط من قطار أوروبا السريـع يلتقى بالمنتج الذى لايوافقه على تقديم قصة واقعية للسينما الجديدة ٠٠ ثم يرى ترانتنيون ومارى ـ فرانس وهما يتعانقان بعـــد أن كان يتصور أنهما قد ماتا منذ عدة دقائق فقط ٠

● اعرف عنها أشياء
جان لوك جودار

●● أثناء اخراجه لفيلم « صنع فى أمريكا » بدا الفنان الطليعى المعروف وصاحب المواقف الفنية المشهورة جان ـ لوك جودار فى اخراج فيلم آخر بعنوان « اعرف عنها أشـــياء » مع النجمة الصاعدة « مارينا فلادى » « ومارينا فلادى » هى التى قامت بدور البطولة فى فيــلم الان ـ روب جرييه « قطار اوروبا السريع » ٠

يقول جودار ان الفيلمين لا علاقة لأحدهما بالآخر ، فالموضوع مختلف واسلوب المعالجة مغاير ٠٠ كل ما يربط بينهما هو التناول الجديد للحيـاة الجديـدة ٠٠ ويقصـد جودار بالحياة الجديـدة ، الطريقة الأمريكية التى يعيش بها الفرنسيون ٠

وعندما يقدم « **جودار** » على اخراج فيلمين فى وقت واحـد انما يشـبه قائـد الأوركسترا الذى يقود سـيمفونيتين فى الوقت نفسه ، يدفعه الى ذلك شعور بالعظمة يقابله على الوجه الآخر رغبة فى التحدى ٠٠ العظمة فى أنه يستطيع أن يفعل (شيئا جريئا) والتحدى لكل قرارات الرفض والمنع ٠٠ والسبب المباشر هو فيلم « **الراهبة** » وما وقع له من أحداث وما سببه من خسائر ٠

طلب « **جورج دوبورجار** » من « **جان ـ لوك جودار** » أن يعد

له فيلما بأسرع ما يستطيع يعوضه عن الخسائر التي ترتبت على قرار منع انتاجه الاخير ، وهو فيـلـم « الراهبـــة » ·· وقد لجأ « بورجار » الى « جودار » لايمانه بأن هذا الفنان هو أعظم المخرجين جرأة وأكثرهم سرعة ·· ذلك لأن « جودار » لايلتزم بســـيناريو مكتوب بقدر ما يعتمد على الارتجال فى أثناء الاخراج ·

هذا الارتجـــال هو حصـيلة التفكير المستمر والعمل الدائم والقائم أساسا على التركيز ·· فى الأحـــلام ، وفى تناول الطعام ، وخلال القراءة ، وفى أثناء الحديث ! ·

وهكذا نجد أن « جودار » أراد نتيجة للسرعة المطلوبة منه ، أن يقدم عملا بسيطا يروى حكاية ذات أحداث متسلسلة · وهذه هى أول مرة يقدم فيها « جودار » حكاية للسينما فهو لا يعرف كيف يروى حكاية لأنه اعتاد أن يركز فى كل مرة ويخلط بين كل الأشياء ليقول كل ما يريد أن يقوله دفعة واحدة ، وان كان قد احترم خيط التسلسل فى هذه « الحدوته » فهو لم يستطع ، على الرغم من ذلك، أن يضع تلك الحدوته فى اطار اجتماعى ·· وقد جاء هذا الاطار الاجتماعى مصبوغا بالصبغة الأمريكية البحتة ·

وفيما عدا ذلك ، فهو فيلم تسجيلى من الدرجة الأولى يصور الحياة الجديدة فى باريس ، وهو بحث خالص عن مظـــاهر هذه الحياة وخباياها وما وراءها من دوافـع ·· فالتحول الذى يســود حضارة اليوم وفكرها المعاصر هو تحـول ضـــخم وعظيم والفنان الحقيقى هو الذى يبحث عن كنـه هذا التحـول ولا يـكتفى بنقله أو وصفه أو تصويره كما هو فى الواقع ، وهذا ما فعله « جودار » فى فيلمه الذى يبدأ بتعليق ·· فى أثنـــاء هذا التعليق نشـاهد قطاعات عريضة من العمال وهم ينشدون ويقومون بمتطلبات العيش· ويتساءل المعلق ، أو جودار نفسه ، عما اذا كان مصيبا فى استخدام

كلماته وعما اذا كان موفقا فى اختيار زوايا لقطاته ·· ولماذا اختار هذا الشيء ليعبر عن هذه الفكرة ولماذا لم يختر شيئا آخر ليعبر به عن هذه الفكرة نفسها ·· وهكذا يتساءل المعلق حتى ينجح فى اشراك المشاهد معه فى التفسير والتحليل والانتهاء الى نظرة خاصة وفكرة عامة طوال مشاهدة الفيلم ·

والجدير بالذكر أن ما يعرفه (عنها) من أشياء لايعنى مارينا فلادى ولكن مدينة باريس ·

ان جودار يحلم بأن يصبح يوما مديرا للمصنفات فى فرنسا : فهو يؤكد أن كل أفلامه تصور موقف الدولة الحـــالى وعلاقاتهـــا القائمة ··

ويرى أن فيلم « الجندى الصغير » كان ينبغى أن يتلقى اعانة من وزارة الاستعلامات وأن فيلم « يحيـــا حيـــاته » كان ينبغى أن يتلقى اعانة من الشئون الاجتماعية وان فيلم « بيير والمجنون » كان ينبغى أن يتلقى اعانة من وزارة الثقافة وان فيلم « مذكر مؤنث » كان ينبغى أن يتلقى اعانة من وزير الشباب ·

ولكن لماذا يتكلم جودار عن المساعدات المادية ؟

يقــول جودار أنه اذا خــير بين ديكتاتورية المــال والرقابة السياسية فانه يفضل الرقابة السياسية ·

وثمة شيء آخر من الأشياء التى تسبب المضايقات لجودار وهو الاعلان · فالاعلان يسيطر سيطرة كاملة على الحياة الحديثة ويسمح لنفسه بما لايسمح به لكافة أوجه النشاط الاخرى من فنون وآداب وسياسة · فكل ما هو محرم على غيره مباح له ! ·

ويقصد جودار بالمحـــرم أو الممنوع (الجنس) ·· بحديث

الجنس غير مكفول في فرنسا .. ومن الصعوبة بمكان التحدث عن الجنس فى السينما بتلك الحرية التى يتناوله بها علماء النفس .. وقد حاول « جودار » فى فيلم من أفلامه أن يختبر هذه الظاهرة أو يؤكدها لنفسه ولغيره على الأقل ، فجمع الاعلانات الجنسية التى تنشر في الصحف والمجلات وعلى أغلفة بعض الكتب كما جمع (الافيشات) التى تلصق على الجدران وصبها جميعا فى قالب سيناريو بطريقة مترابطة بحيث تشكل فى النهاية مشاهد سينمائية أو « فيلم » .. وهنا تدخلت الرقابة وكادت تلغى الفيلم كله ولكنها اكتفت بحذف معظمة .. فماذا حذفت بالتحديد ؟ حذفت الاعلانات .. الاعلانات المسموح بها كنشاط فردى بعيدا عن السينما ! .

والواقع أن « جودار » لايقصد بالجنس ، المشاهد الفاضحة المثيرة ، ولا الكلمات الخارجة الجارحة .. فهو يحترم حتى القبلة باعتبارها أرق تعبير عن الحب ، الحب الذى هو أقدس رباط بين كائنين .. ولما كانت القبلة شيئا خاصا وسلوكا شخصيا فهو يرى أنها يجب أن تظل سرا لايطلع عليه أحد ، وبالتالى فان تصوير مشهد قبلة على الشاشة أمر يمقته جودار .. ولم يقدم عليه الامرة واحدة بعدها لم يكرره على الاطلاق .

أما الجنس فى نظر جودار فهو كالحب ، غريزة تستحق الدراسة والتصوير .. فالعجب كل العجب أن يكون الحب نوعا من الخيال ومع ذلك يسبب أنواعا من الراحة والألم .. كذلك فان الجنس الذى هو طاقة حسية يسبب أنواعا من السعادة والاكتئاب .. وما يحاوله جودار فى أفلامه هو نفسه ما حاوله « بروست » من قبل ، خلال ثلاثين عاما ، فى ثمانى مجلدات ، محاولة التعرف على كنه العلاقة ، من خلال كل منهما ، بين الروح والجسد .

وكما بحث « بروست » عن الحب والجنس ، يبحث جودار عن الحياة . وبنوع خاص الحياة الحديثة المعاصرة .

ولهـذا نجد أن جودار وقد انتهى من فيلميـه الثـانى عشر والثالث عشر يشعر بأنه لم يقدم فى السينما الحديثة شيئا ملتزما عن الحياة المعاصرة .. وهو اذ ينتابه هذا الاحساس الغيرى يفكر جديا فى هجر فرنسا الى حيث يجب أن يعيش الفنان ليرى بنفسه الظلم الواقع على أخيه الانسان .. فى كوبا .. فى فيتنام .. فى جنوب افريقيا . ولكنه يعود فيتدارك أنه يستطيع أن يخدم هذه القضايا الانسانية ، وكل قضايا الانســـان من خـلال أفلامه التى يخرجها فى فرنسا . فقد أثبتت فرنسا أنها البلد الوحيد أو أنها على رأس البلدان المتحررة التى تناصر الانسان آينما وجد حتى فى فرنسا نفسها وحتى اذا كانت فرنسا نفسها هى الظالم !

ان ما يطبقه جودار فى فيلميه الأخيرين هو صلب قضـــيه السينما اليوم . فالسينما الاميريكية قد أعلنت افلاسها الفنى .. هذا على الرغم من أن السينما الروسية تحاول أن تقلد هوليود فى الوقت الذى لم يعد عند هوليود شيء تقدمه . ان السينما تعيش الآن فى عالم مغلق والدليل على ذلك هو أن السينما هى التى تغذى السينما بمعنى أنها لاتتعذى كما هو المفروض ، من الخارج .. فهى تقلد نفسها وتكرر نفســـها .. وهى بعد أن تخطت عصر التكوين وعصر التقليد تعيش اليوم عصر التصدع .. وما ينبغى أن تفعله السينما هو أن تعود الى الحياة ولكن الى الحياة الحديثـة وبنظـرة عذراء .. أى نظرة جديدة !

فهرس

● افلام ممنوعة .. فى السينما

● روائيون .. فى السينما

● مسرحيون .. فى السينما

● الموجة الجديدة .. فى السينما

•• كتب أخرى للمؤلف

● صــدرت :

- مهاجر بريسبان — مسرحية جورج شحادة — دار المعارف ١٩٦٩ .
- الآلهة الجهنمية — مسرحية جان كوكتو — مكتبة الانجلو ١٩٦٩ .
- انفعالات — قصص ناتالى ساروت — هيئة الكتاب ١٩٧١ .
- دقات المسرح — دراسات ونقد تطبيقى — هيئه الكتاب ١٩٧٣ .
- ليلة القتلة — مسرحية خوزيه تريانا — هيئة الكتاب ١٩٨٠ .
- كهف الحكيم — دراسة عن أهل الكهف — دار المعارف ١٩٨٠ .
- شباب هذا العصر — رؤى ودراسات غربية — المركز الجامعى ١٩٨٠ .
- صرخات فوق المسرح — رؤى ودراسات غربية — دار المعارف ١٩٨٠ .
- جرنيكا.. ازمة انسان العصر — رؤى ودراسات عن جرنيكا — دار المعارف ١٩٨١ .

● تصدر :

- رسائل من مصر — عن الثورة العرابية لينينية
- عصر الشك — دراسة لناتالي ساروت
- الجحيم — رواية هنري باربوس
- دون كيشوت — مسرحية ايف جامياك
- فصل في الكونغو — مسرحية ايميه سيزير
- المضيفة الحسناء — مسرحية كارلو جولدوني
- ألوان العصر — دراسات تشكيلية
- الله في الفكر الغربي والعربي — دراسات فلسفية
- هؤلاء المفكرون — دراسات فلسفية
- نبض العصر — دراسات أدبية وفنية



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٢/٣٠٨٢

ISBN ٩٧٧ _ ١ _ ٢٥ _ ٠